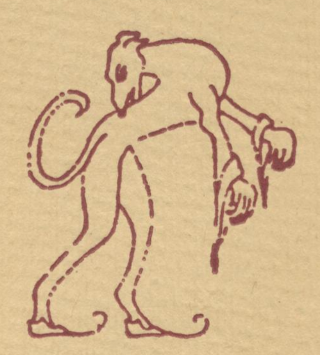


LANGUES



Revue publiée avec le concours du C.N.R.S.



MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée par les Presses Universitaires de Vincennes Paris-8 avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique



Le numéro : 49 F

Abonnements : — 2 numéros : 92 F (étranger : 105 F)
— 4 numéros : 175 F (étranger : 200 F)

Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, ainsi que les ouvrages, pour comptes rendus, doivent être envoyés à :

MEDIEVALES
PUV Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02

SOMMAIRE **N° 9 / AUTOMNE 1985**

Page

Avant-propos
François JACQUESSON 3

L'histoire entre le Cosmos et le Hasard
entrevue avec Robert DELORT 7

LANGUES

La parole de l'autre
Yvonne REGIS CAZAL 19

Expliquer - Justifier - Grammaire et poétique de la cause en ancien français
Annie DELBEY 35

Le lai de Doon, ou le fonctionnement de la brièveté
Catherine FRIZZA 55

L' « Amor de Lonh » du grammairien
Jean-Charles HUCHET 64

Darès, voyageur du temps ou : Comment revint le roman
François JACQUESSON 80

Procès auriculaire :

Le droit et l'image : sur un cas d'essorillage
Marie-Laure LE BAIL 118

Procès posthume :

Accusé Guido Riccio de Fogliano, défendez-vous !
Chiara FRUGONI et Odile REDON 103

JEUX (jeux)
Patricia MULHOUSE 132

Notes de lectures :
Roland BECHMANN, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Age ;* Jean-Claude BONNE, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques ;* Monique BOURIN, Robert DURAND, *Vivre au village au Moyen Age ;* Chiara FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo* 134

AVANT-PROPOS

Les Mathématiques ont conquis la confiance publique en se constituant en ensemble synthétique ; les Lettres — se dissimulant parfois sous le zeugma de « sciences humaines » — se sont segmentées en nombreuses « disciplines » et leurs sous-sections chronologiquement découpées.

Curieusement, et pour des raisons qu'il serait aisé de décrire, nos mille ans de Moyen Age sont restés à l'écart des segmentations. Les médiévistes sont de toute sorte, et visent mille horizons. MEDIEVALES a déjà exploré cette diversité. Dans le cadre si variable du « moyen âge » les compétences multiples s'épaulent assez bien, et le spécialiste du VIII[e] siècle est toujours à l'affût de ce qu'on apprend du XII[e]. Les sciences auxiliaires continuent d'y avoir un rôle stimulant en même temps que documentaire. Bref, le Moyen Age, grâce à sa relative forclusion, n'a pas été démembré par les polarisations.

C'est toujours en bloc qu'il excite les jugements. On trouve encore à son égard ces emportements, positifs ou négatifs, qu'on serait bien en peine d'observer pour les « siècles en tranche ». Préservé comme un vin vieux par le bouchon de la Renaissance.

Mais soyons plus précis. Ce dont il faut se féliciter, c'est qu'il ait été préservé de la dislocation. Ce qu'il faut craindre, c'est que sa coupure (la Renaissance) n'ait, dans son appréciation par nous, des effets nocifs. Comme souvent, l'avantage se dédouble de l'inconvénient. Pourtant, au total, l'occasion est superbe : si nous parvenons à nous défaire des préjugés d'époque qui nous le maintiennent derrière les paravents du pittoresque ou du ressentiment, ce millénaire est un terrain extraordinaire de fraîcheur. Il en va de même qu'à Pompéi : bien sûr il nous en note beaucoup, et le plan des lotissements n'apparaît pas toujours clairement, ou l'on peut chercher trop vite à y voir passer des fantômes. Mais faut-il pour cela en regretter l'existence ?

4

La notion « d'époque », finalement, nous a fait beaucoup de mal. Chez les historiens romantiques, dont Hegel, elle avait le rôle des mouvements, vifs ou lents, du concerto historique entre l'idée et les hommes. Et à la fin, elle a gauchi l'idée de l'ensemble.

Il faut se convaincre que le Moyen Age n'est pas seulement une époque négligée, jolie, une sorte de tourisme de luxe — car cela est ce que suggère la commercialisation du « thème médiéval ». Le Moyen Age, les Romantiques l'ont voulu champ clos, sinon cimetière, ressource antinomique d'une vie ouverte ou béante. Et nous savons que cela aussi est dommageable puisque cela revenait, en négatif, à accepter le verdict de clôture prononcée (dit-on le plus souvent) par la Renaissance. Nombreux sont ceux qui continuent ainsi de chercher au Moyen Age leur vision de l'Eden, sans voir qu'ils ne sont pas si loin de ceux qui y cherchent l'imagerie de l'Enfer. Or, recadrer correctement les temps, ou notre perception du temps, passe par la coordination intelligible de l'Antiquité au Moyen Age et de celui-ci aux Temps modernes. Car il y a un rapport essentiel entre la formation renaissante de l'esprit historique tel que les Temps modernes le constituent, c'est-à-dire le modèle de la durée comme progrès porteur (le fonctionnaire qui vieillit est payé plus !), et la clôture d'un temps médian, le court-circuit de mille ans. Il y a un accord fondateur entre la confiance à la temporalité porteuse d'histoire et ce non-lieu de l'histoire, cette utopie médiane du Moyen Age. Tout ce qui se veut de soi-même signifiant, comme ce « temps » au sens moderne, semble traîner avec soi son nécessaire insu.

De sorte que toute critique sérieuse de notre perception par nous-mêmes, depuis les échos les plus subtils des significations jusqu'aux conséquences les plus épaisses (qu'est-ce que cette « angoisse », cette « peur de l'avenir » pour quoi les magazines trouvent tant de mots euphoriques ? Et qu'est-ce que le suicide, d'un individu ou d'une culture ?) passe par la prise en cause, si l'on peut dire, de notre cohérence, dont la cohésion historique est la forme la plus lisible ; et de cette cohésion, le Moyen Age est la clef.

Il va falloir être très-précautionneux, ainsi, avec ces deux verrous qui nous ont relativement préservé (ou momifié) le millénaire médiéval ; et pourtant, ils sont le passage obligé. C'est en eux, dans l'Antiquité disparaissante et l'apparition de la Modernité, c'est à travers eux que nous pourrons saisir une idée encore mal imaginable, et certainement surprenante, de la cohérence de notre culture — en libérant les mathématiques du rôle ingrat de totem — et de là nous retrouver dans un avenir que nous aurons inventé en cherchant à découvrir le temps.

Il ne s'agit donc pas de clamer que la pépite est dans notre rivière, mais de se rendre compte de la situation très particulière du concept de Moyen Age, et des conséquences que cela a eu, et ne cesse pas

d'avoir, sur notre philosophie de l'histoire, notre sens du destin de l'individu, ou dans notre perception intellectuelle dont la littérature est la forme avisée. Se rendre compte de la qualité très particulière de notre situation devant ce colosse fragile, et saisir l'occasion.

Ce numéro de MEDIEVALES est encadré par deux sujets d'actualité. D'une part, on pourra lire comment Robert Delort, l'un de nos grands médiévistes, conjugue la prudence et l'audace dans sa méthode historique : en observant sa démarche, on se convaincra aisément que le Moyen Age n'est pas un champ clos. D'autre part, on pourra, en lisant la description alerte de Chiava Frugoni et d'Odile Redon, juger combien ce qu'on croyait le mieux avéré en fait d'attribution médiévale est parfois riche de surprise : une fresque célèbre, que de nombreux manuels présentent comme un emblème du Moyen Age, est-elle du XVII[e] siècle ? ! De sorte que sous deux aspects différents, et complémentaires, celui de l'élargissement nécessaire de la méthode, et celui de la révision critique des données, le Moyen Age montre sa fécondité intellectuelle.

Yvonne REGIS-CAZAL analyse le mode et les enjeux de l'apparition de la langue vulgaire dans les drames liturgiques bilingues. L'alternance des deux langues ne se contente pas de résoudre un problème de communication entre l'Eglise et son auditoire illettré, elle permet l'émergence d'une autre parole, celle de l'effusion lyrique, expression de la douleur personnelle et de la perte. Les répliques bilingues mettent ainsi en scène les tensions qui menacent le drame liturgique, en signalent et en récupèrent l'extérieur : la langue mais aussi la littérature profane qui s'introduit sous forme de citations dans le drame. Par là-même, le drame sature tous les modes de participation de l'auditoire laïc, assurant au mieux son édification. Si le drame liturgique bilingue est un genre sans descendance, l'examen minutieux de sa structure montre que c'est en raison même de son caractère savant et concerté.

Annie DELBEY décrit et analyse l'expression de la cause dans la langue française médiévale. Elle montre, preuves à l'appui, comment la gamme des conjonctions établit une grille subtile sur la subjectivité ou l'objectivité de la causalité. Puis, forte de cet acquis, elle montre comment les genres littéraires et l'historiographie notamment, ont eu des réactions différenciées à cette gamme d'expressions. Ainsi l'expression de la cause est-elle une approche « intelligente » de la diversité littéraire médiévale : on voit plus clair dans la trajectoire globale de la littérature, sans rien perdre en finesse.

Katherine FRIZZA, à travers l'exemple du *Lai de Doon,* met en évidence la façon dont l'organisation des différentes formes du discours rapporté sert à compenser, sur le plan de la stucrture du récit, la brièveté de la narration.

Jean-Charles HUCHET examine les *Leys d'Amors*, où la tradition des troubadours semble s'épuiser au XIV° siècle, et ne plus produire que des règles grammaticales. Il montre combien cette coïncidence des lois de l'amour avec celle d'une langue est aussi une combinaison originale : l'amour indicible dans son excès manifeste un au-delà de l'amour comme de la langue que la loi repère. L'auteur conduit adroitement son lecteur à travers les jeux d'échanges réglementés du désir et de la grammaire.

François JACQUESSON montre à travers l'antiquité les stades de concentration synthétique du discours, qu'il soit historique ou poétique. Il montre comment on aboutit ainsi à de véritables résumés, et selon quelle logique ces « semences » concentrées se redéploient à l'origine du roman médiéval.

Marie-Laure LE BAIL nous montre comment une image du XIII° s., prise dans un manuscrit des Coutumes de Toulouse, et qui, sans ce qu'elle nous en dit, aurait pu apparaître anodine ou simpliste, met en scène une conception très précise de la justice médiévale. Elle examine pour ce faire cette image sous le plus grand nombre d'aspects possible et fait apparaître comment, dans la composition de tous ces traits, l'image produit un sens que ne livrerait pas forcément la lecture des textes correspondants.

L'HISTOIRE ENTRE LE COSMOS ET LE HASARD :

entrevue avec Robert DELORT

MEDIEVALES. — *Le titre que vous avez donné à votre récent livre,* Les animaux ont une histoire, *est d'une certaine façon polémique...*

ROBERT DELORT. — Polémique, n'exagérons rien. Je voudrais attirer l'attention sur le fait que les animaux ont une histoire qui leur est propre et que ce n'est pas uniquement les rapports de l'homme et des animaux qu'on doit considérer, mais aussi les animaux en eux-mêmes. Avec une vision d'homme, évidemment, ce qui fait qu'ils apparaissent toujours dans une optique humaine, mais en privilégiant d'abord les rapports des animaux avec les hommes, puisque c'est une trame particulièrement féconde pour écrire cette histoire.

Je reconnais volontiers qu'il est cependant difficile d'étudier par exemple les insectes dans cette perspective. On en a retrouvé très peu de fossiles, à part ceux conservés dans la glace du Mont Look ou dans l'ambre de la Baltique, ou encore les quelques traces chitineuses égarées dans des tourbières ; mais on ne peut généralement atteindre les insectes, comme la plupart des invertébrés qui n'ont pas de coquille, que de manière indirecte : par l'action qu'ils ont eue sur les végétaux, les animaux ou les hommes, domestiqués comme le ver à soie, véhiculant la malaria, détruisant vigne, pomme de terre, puceron comme phylloxéra, doryphore, coccinelle... De ce fait l'histoire des insectes repose en grande partie sur des sources humaines.

Pourtant vous mettez souvent l'accent sur le fait qu'il faut éviter de faire une histoire trop humaine des animaux.

R.D. — Certes ; et c'est à la rigueur possible pour tous les vertébrés qui ont laissé des vestiges, des poils, des plumes, des ossements... à part que nous conservons alors l'optique elle aussi humaine du zoologue de laboratoire. Mais pour les invertébrés, à part les éponges (spicules), les mollusques (coquilles) ou d'autres cas rarissimes, nous devons abandonner toute étude directe car les structures molles disparaissent.

Et les tortillons de lombrics ou la plupart des traces d'animaux que l'on pourrait repérer dans des fouilles sont très difficilement étudiables.

Il semble que cet intérêt pour les animaux se manifeste depuis votre thèse qui est consacrée au commerce des fourrures dans l'occident médiéval.

R.D. — Oui. Ma thèse est elle-même suivant un système télescopique une amplification de mon mémoire de l'Ecole Française de Rome, de ma thèse des Hautes-Etudes, et de mon mémoire de maîtrise ! C'est depuis le début de mes études d'histoire que je m'intéresse aux animaux, en fait depuis mon enfance. D'abord par le biais de l'histoire, ensuite par le biais de la zoologie, et maintenant disons par le biais de la zoohistoire.

Dans cet ordre là ? Vos recherches sur les sauterelles, par exemple, vous semblent être une étape intermédiaire ?

R.D. — C'est-à-dire qu'après ma thèse de Lettres, j'ai repris des études de sciences, avec des jeunes qui venaient de passer le « bac » ; c'est à ce moment-là que j'ai obtenu les trente-huit U.V. qui me donnent droit au titre envié de licencié ès sciences ! puis j'ai commencé une thèse de doctorat ès sciences... J'ai essayé de réunir des connaissances scientifiques venant de la zoologie, de la botanique, etc., avec des recherches historiques. Si nous revenons au cas particulier des criquets, j'ai fait des études aussi bien dans les ouvrages d'entomologie, de zoologie, dans les laboratoires de Paris-VII, que dans les Annales carolingiennes. Et après avoir bien dépouillé les Annales carolingiennes, je me suis dit qu'il fallait chercher aussi dans la Bible ; j'ai alors eu la chance de tomber sur un article de la nièce de Uvarov (celui qui a trouvé le système des phases) qui avait fait l'étude des criquets à partir du XVII[e] siècle, puis sur une masse de sources...

Le processus que vous décrivez, c'est ce qui vous a amené à faire vos recherches sur les criquets ?

R.D. — Voilà, entre autres ; parce qu'il y aussi le fait qu'étant professeur d'histoire du Moyen Age, je m'étais intéressé à Charlemagne. Depuis trente ans que j'enseigne cette histoire, j'ai évidemment regardé un grand nombre de textes, et c'est parce que j'enseignais sur Charlemagne que j'ai trouvé ces textes sur les criquets, lesquels correspondaient aux études que je faisais à la Faculté des sciences à l'époque. On ne peut pas dire ce qui a été premier...

Vous avez dit tout à l'heure que les animaux, c'était une piste très importante pour ce qui vous semblait devoir être l'histoire.

R.D. — Là aussi ce sont des idées qui remontent très loin. Je pense que l'histoire, c'est la science de l'espace dans le temps. Car c'est bien l'espace qu'on étudie dans le temps. Tous les phénomènes

évolutifs me semblent ainsi avoir une histoire : l'astrophysique c'est une histoire de l'univers et c'est quand même une histoire. Les galaxies, le système solaire, la planète Terre, ont une histoire. L'homme est arrivé si tard, que l'histoire de la Terre, c'est surtout l'histoire des phénomènes comme le champ magnétique terrestre, les tremblements de terre, la variation du niveau des mers, le climat, la course autour du soleil, la création des sols... Donc un ensemble de facteurs abiotiques qui changent dans le temps, et un ensemble de facteurs biotiques : la couverture végétale, les animaux, et l'homme qui tous changent naturellement. L'homme biologique, par exemple ; au Moyen Age, il n'était pas comme à l'heure actuelle : les règles des femmes apparaissaient peu avant dix-huit ans. En Occident, elles avaient le bassin plus important et la poitrine plus menue ; les hommes étaient plus petits, la répartition des groupes sanguins était différente... Bref, en quelques siècles, les hommes ont changé, tout comme les animaux ou la couverture végétale, celle-ci en partie sous l'action de l'homme mais en partie aussi sous l'effet des phénomènes évolutifs naturels.

Tout cela représente des idées que j'ai depuis très longtemps. Au début je pensais même que c'était parce qu'il faisait plus froid que les gens mettaient plus de fourrures ; puis j'ai vu que non et que, en Occident médiéval, ce phénomène était principalement dû à la tradition, à la mode, au luxe, au mental et au psychologique plus qu'au physiologique. Puis j'ai constaté que les variations du climat et du milieu faisaient aussi varier la qualité et l'épaisseur des peaux, et les conditions du marché, etc.

Depuis que je suis président d'une commission du CNRS, j'ai pu faire quelques démarches en faveur de l'étude des variations dans le temps des phénomènes naturels et grâce à la compréhension du directeur du PIREN se tient le 20 juin une journée de réflexion sur ces thèmes ; ont été invités des astrophysiciens, des géologues, des géographes, des climatologues, des zoologues... En effet, si l'histoire est bien la science de l'espace dans le temps, elle doit coordonner l'ensemble des connaissances humaines, ce qui est particulièrement ambitieux.

Bien entendu je suis incapable de coordonner l'ensemble des connaissances humaines, mais je pense que tous les spécialistes de toutes les connaissances humaines devraient être coordonnés par des historiens, ou du moins devraient mettre une dimension chronologique à leurs préoccupations. Souvent d'ailleurs ils font de l'histoire sans le savoir : il faudrait le leur dire.

Quand mes professeurs de Paris-VII me disaient qu'on avait fait pousser le blé avec des résultats différents sous différents champs magnétiques, je me souvenais que le champ magnétique terrestre avait beaucoup varié : et le blé au Moyen Age ? Si nous savons exactement

de quel blé il s'agit (question de botanique), il faudrait le faire pousser sous le champ magnétique qui était celui du Moyen Age, et l'on verrait si cela n'explique pas très partiellement sa moindre fécondité ; à côté .de tous les autres facteurs : facteur pédologique, climatique, etc. Voyez, chaque fait historique est porté par un faisceau de causes. Disons qu'il y en a 1000 ; on n'en connaîtra jamais 950 ; on en connaît déjà une dizaine ; et si nous pouvons sur les quarante qui restent et qu'on peut peut-être encore connaître en trouver deux ou trois, cela approfondirait les tentatives d'explication.

C'est donc une façon de mettre l'historien au confluent des connaissances, de lui donner un rôle d'organisateur. Ou sinon d'organisateur, du moins... comment diriez-vous ?

R.D. — De coordonnateur. Il faut mettre en contact toutes ces disciplines qui forment l'histoire et qui peuvent enrichir considérablement la recherche historique. Ainsi les grains sous champs magnétiques différents. De même la réflexion de cet historien anglais qui dit : le Xᵉ siècle est plein de lentilles. C'est vrai que parmi les acides aminés absolument nécessaire à la vie, il y en a huit qui sont fournis par la nourriture normale, et le neuvième est difficile à trouver et se trouve en particulier dans les lentilles ; donc un changement de régime alimentaire, ou l'apport de ce neuvième acide aminé par des végétaux peu nombreux, pourrait partiellement expliquer des variations d'ordre biologique. Je ne crois pas en fait que les lentilles soient spécialement en cause, mais cela attire l'attention sur l'un des nombreux facteurs de la physiologie de l'homme dans l'occident médiéval. Il s'agit là de touches multiples.

Il vous semble donc urgent de faire un tableau général, ou du moins d'essayer de rassembler avec le maximum de puissance tous ces éléments-là.

R.D. — Exactement. Il y a quand même en Allemagne, en Angleterre, en Union Soviétique, des gens qui, au moins ponctuellement, sont intéressés par cet aspect. D'ailleurs en Union Soviétique, ils devraient être encore plus ! puisqu'il s'agit là du support matériel de l'infrastructure de l'histoire humaine, et de la pensée.

Dans votre livre, vous dites pourtant à propos de la malaria que les historiens savent bien tout cela. Page 94 : « On voit combien paraît simpliste pour un historien ou un écologiste le principe de la cause unique (...) l'histoire, que bien des médecins croient pouvoir assimiler à la simple chronologie ».

R.D. — Les historiens savent, comme les écologues, la pluralité des causes sans jamais arriver à connaître ou même chercher à connaître

l'ensemble des causes repérables. Mais je parle ici de certains médecins qui s'essaient à faire de l'histoire ou du moins dont les ouvrages (et leurs titres) peuvent faire croire à leurs lecteurs qu'ils sont à composante historique. Si l'un de vos étudiants vous disait, par exemple : Kerenski s'est demandé si, sans Raspoutine, Lénine aurait triomphé. La question mérite d'être posée, que lui répondriez-vous ? Que la question ne mérite d'être posée que si on veut faire de l'histoire comme au temps d'arrière grand papa Kerenski, lequel d'ailleurs n'était pas historien ni biologiste, car il aurait pu déjà connaître le fameux paradoxe de Darwin : les vieilles filles anglaises ont permis la maîtrise de l'Angleterre sur les mers ; en effet elles élèvent des chats qui mangent les souris, lesquelles mangent des larves de bourdons, ceux-là même qui fécondent les trèfles, principale nourriture des bovins dont la viande rouge sert à fortifier les équipages de Sa Gracieuse Majesté ! Cette succession de causes partielles, considérées à chaque fois comme uniques, aboutit ainsi à un résultat idiot. Même chose pour ce « paradoxe de Raspoutine ». Le tsarévitch était hémophile ; Raspoutine arrivait à arrêter certaines de ses hémorragies, la tsarine reconnaissante subissait son influence et à son tour influençait le faible tsar, lequel aurait pu laisser Lénine dans le néant en faisant réaliser à temps les réformes urgentes et indispensables ou en faisant d'une main ferme exécuter les révolutionnaires les plus dangereux ou, inversement, en n'acceptant pas de prendre l'initiative d'une mobilisation générale, qui menait directement à la guerre contre l'Allemagne et à « août quatorze »... Cela fait des décennies que les historiens connaissent cette chaîne de causalités partielles parmi les mille et mille raisons de la Révolution d'Octobre.

Bien sûr aucun spécialiste des maladies du sang ne pourra écrire que l'hémophilie et Raspoutine sont responsables de la Révolution russe. Mais la manière de privilégier une cause ou une chaîne de causes et d'effets, ou même une faible pluralité de causes, est une démarche qui n'est pas historique mais qui s'apparente à celle de Pasteur dans le domaine de la biologie, et donc du milieu pastorien. Or Pasteur, qui a révolutionné la médecine, n'était pas médecin mais normalien, c'est-à-dire mathématicien, physicien et chimiste, sciences où une cause entraîne bien un effet. De la même manière, vous avez le bacille de Koch, donc vous avez la tuberculose ; le bacille de Hansen ; la lèpre ; le bacille de Yersin ? la peste, etc. Si la cause cesse, cesse l'effet spécifique. De ce point de vue la médecine pastorienne qui continue à s'illustrer dans de nombreux domaines a une démarche bien différente de celle de la nouvelle histoire ; c'est d'ailleurs le contraire qui serait anormal. Et, redisons-le, il ne faut pas que l'on s'imagine faire de l'histoire si l'on replace des chapelets de causes uniques dans un cadre chronologique.

Vous opposez à cela, dans leur propre champ en quelque sorte, l'exemple de la malaria qui, dans le cadre des maladies, montre qu'en fait il y a des choses plus complexes.

R.D. — Justement. Et il y a des médecins qui ont aussi compris que, en histoire, il n'y a pas de cause unique, ni même de cause principale. J'admire beaucoup par exemple, le professeur Sournia, qui a écrit avec beaucoup de nuances et de finesse un ouvrage sur Histoire et médecine. Il n'a pas repris l'exemple des cours d'amour, des retraits lignagers, de la civilisation et du culte de la femme au XII[e] siècle dans le Sud-Ouest français, qui coïncident en gros avec la répartition des groupes sanguins et la ligne des 50 % de sang 0, pour ne pas souligner l'évidence que les autres pays qui connaissent cette répartition n'en ont pas pour cela connu à la même époque des cours d'amour. Mais il vient d'écrire, avec J. Ruffié un autre ouvrage, *Les épidémies dans l'histoire,* dont j'admire tout autant la science, l'équilibre, la pertinence et que je cite toujours avec éloge.

Autrement dit, dans votre programme de collaboration entre les sciences, il n'y a pas seulement une question d'information, il y a aussi une question de méthode.

R.D. — Oui. De même que des historiens ne peuvent pas s'improviser médecins, de même la plupart des médecins ne peuvent s'improviser historiens sans avoir auparavant fait quelques études d'histoire ; bien que ce soit une tradition (qui, au siècle dernier a donné quelques bons ouvrages) que le médecin, très cultivé, est en particulier apte à écrire des livres à sujet historique.

Donc il vous semble que l'historien est privilégié, parce que c'est lui qui est au nœud des causes.

R.D. — Peut-être que d'autres, non historiens, diraient que ce sont eux qui sont privilégiés ! mais c'est vrai. On retombe toujours sur cette question d'étudier l'espace dans le temps.

Et comment, dans cette trajectoire, inscrivez-vous votre livre sur Venise ?

R.D. — C'est que pour ma thèse, je me suis promené dans toute l'Europe, de Séville à Moscou, de l'Angleterre à la Méditerranée. Et pour le commerce des fourrures et l'histoire économique de l'occident médiéval, j'ai résidé à Venise, et longuement travaillé dans ses archives. Pour y avoir vécu tout un long hiver, d'octobre à mai, j'ai trouvé Venise une ville extrêmement attachante et j'ai pensé que son existence était un vrai miracle, qu'aucune des causes traditionnellement avancées (milieu ou histoire) ne pouvait expliquer. Cet événement urbanistique exceptionnel ne semblait mériter un cours à la Sorbonne ; et ce cours qui a eu lieu en 1968-69 et que je faisais en même

temps que les travaux pratiques a tellement intéressé les étudiants que certains en ont parlé à un éditeur. J'ai demandé à ce que mon excellent ami Braunstein refît les chapitres du milieu, parce que je n'avais vraiment pas le temps. Voilà comment cela s'est passé : mon séjour à Venise, mon émerveillement, le cours à la Sorbonne et la multiplicité des travaux pratiques.

Voilà la chaîne des causes !

R.D. — La chaîne... quelques-unes des causes du faisceau qui porte ce livre.

Vous vous rattrapez !

R.D. — Ce n'est pas une chaîne parce que les origines sont différentes. Je suis allé à Venise, bon... s'il n'y avait pas eu 68, je n'aurais pas fait ce cours à la Sorbonne parce que je n'aurais pas eu le droit de faire un cours, étant à l'époque simple maître-assistant. Et si je n'avais pas été à Paris VIII Vincennes, je n'aurais pas eu pour collègues et amis J. Julliard et M. Winack qui ont insisté pour que je fasse ce livre ; puis si je n'avais pas eu Braunstein comme camarade en khâgne, E.N.S. et Ecole française de Rome, et s'il n'avait pas travaillé sur Venise, je ne lui aurais pas demandé etc. Un grand nombre de causes convergentes, mais indépendantes.

Tout cela ne fait pas une histoire très déterministe. En somme il n'y a que vous, et moi parce que vous venez de me le raconter, qui pouvons expliquer comment vous avez fait ce livre sur Venise.

R.D. — Il y a en plus de très nombreuses autres raisons ; je n'ai dit que celles qui se présentaient à mon esprit. Vous demandez aussi pourquoi j'ai choisi le commerce des fourrures, comme sujet de thèse d'état. Il y a là également une série de hasards. D'abord le choix de mon regretté maître, Maurice Lombard, qui faisait des cours exceptionnels et semait les idées en un rayonnement perpétuel. Il était venu faire des cours d'agrégation à l'Ecole Normale Supérieur, sur les Royaumes Barbares puis sur les Abbassides. J'ai trouvé que c'était un professeur extraordinaire ; je me suis renseigné et ai appris qu'il avait un enseignement à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. J'y suis allé, très étonné d'y être généralement seul, sauf les fois où Jacques Le Goff pouvait y venir, depuis Lille, ou Robert Philippe depuis son lycée. Et un jour, il a parlé des fourrures dans le monde musulman. J'ai trouvé cela tellement captivant que je me suis demandé s'il n'était pas possible d'étudier ce même problème dans le monde occidental. Maintenant pourquoi ai-je été attiré par les fourrures ? Ce sont je pense des graines qui sont tombées dans un sol fécond et qui y ont germé. Il y aurait eu à ce cours cinquante auditeurs, mais pas moi, peut être n'y aurait-il jamais eu de thèse sur le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age. Il n'y a là aucun déterminisme.

Donc, ce livre sur l'histoire des animaux, il est au carrefour de deux grands thèmes. D'une part, tout ce que Lombard développait sur l'importance des commerces, etc., et d'autre part votre intérêt pour les animaux.

R.D. — Il y a aussi le fait que j'étais germaniste et russisant, et que la fourrure m'attirait vers le monde germanique et russe. Là aussi, j'avais envie d'étudier le vieux russe, le moyen bas-allemand etc., mais sans quitter l'Espagne ou l'Italie que j'aimais beaucoup. Il y a des raisons de toutes sortes.

Mais...

R.D. — ...et aussi le fait que pour être Professeur d'Université, le Moyen Age me semblait intéressant, que j'avais envie d'être Professeur d'Université. Et si je n'étais pas entré à l'Ecole Normale Supérieure, je ne l'aurais pas été.

Il faut éviter de se répandre dans l'accessoire, quoique l'accessoire, de ce fait, devienne transparent.

R.D. — Mais c'est très important ! Si je n'avais pas commencé par faire taupe avant de faire khâgne, non seulement je n'aurais pas gardé le goût des sciences « dures », mais je n'aurais pas choisi la dissertation allemande au concours de L'ENS ; j'aurais pris la version grecque ; entré comme germaniste à L'ENS, j'ai eu la possibilité d'aller étudier en Allemagne ! Et en Allemagne je suis allé à Hambourg où j'ai étudié le vieux russe. Il y a tellement de choses à considérer.

Vous êtes très exigeant avec l'historien.

R.D. — Mais il y a des historiens qui font admirablement l'histoire des grands hommes, l'histoire des batailles, de l'économie, etc. Ceux-là sont absolument indispensables. Et puis il y en a qui cherchent des racines plus profondes à ces batailles ou à ces faits économiques. Ils ne sont pas meilleurs mais leurs recherches ou leurs approches sont différentes. Par exemple, je fais partie d'une génération où l'on expliquait tout par des courbes de prix ; maintenant, je crois que les courbes de prix sont toujours aussi fondamentales, mais qu'elles n'expliquent rien : elle sont au contraire la synthèse de tous ces facteurs dont nous ne connaîtrons jamais qu'une infime partie mais dont, grâce à elle nous pourrons espérer en cerner quelques autres.

Il vous semble donc qu'un des moyens d'apercevoir quelque chose en histoire, c'est de ne pas se précipiter sur tel ou tel type de cause, mais d'essayer d'en conserver ou d'en valider la diversité.

R.D. — C'est ce qu'il y a de plus fondamental.

Dans votre façon de vous occuper des animaux, on sent la volonté de mettre en valeur cette diversité. On sent bien dans votre livre, dès le début, quand vous insistez sur l'histoire propre des animaux, une façon de débouter toute causalité linéaire.

R.D. — En effet. Les animaux sont un chapitre typique, et en même temps une façon d'atteindre mieux les lecteurs qu'une histoire du paléomagnétisme par exemple, qui aurait été un ours absolument invendable. La zoohistoire est plus attirante (et j'ai beaucoup de plaisir à la recherche iconographique). C'est par là qu'il fallait commencer et j'espère que quelques-uns de mes élèves vont continuer.

Et dans quelle voie ?

R.D. — Pour commencer, la zoohistoire. C'est ce qui parle le plus, ce qui est susceptible de donner dans les années qui viennent les résultats les plus féconds. C'est vrai qu'en France, maintenant, la zoohistoire est en route. Du moins l'archéo-ostéologie, l'étude des ossements parce que là, on est très bien formé grâce à la paléontologie, et puis au fur et à mesure que les fouilles médiévales progressent, ou plus exactement depuis qu'on ne jette plus à la poubelle tous les ossements d'animaux, depuis qu'on ne détruit plus les couches médiévales pour arriver à la couche antique qui pendant longtemps a uniquement intéressé, on a de plus en plus de matériaux, avec des gens qui sont capables de les interpréter. Il n'y en a pas beaucoup. La zoohistoire est plus neuve que l'ethnobotanique ou que la paléobotanique, et peut se développer très rapidement.

Mais il faut pousser aussi l'étude dans le temps des facteurs abiotiques et surtout essayer de voir comment tout s'emboîte. C'est cela au fond qui m'intéresse ; c'est ce que j'appellerais « l'écohistoire », l'histoire du milieu : ou histoire de l'environnement bien que chaque expression souligne un peu trop que l'homme est le centre du monde (écologie vient même de oïkos qui signale la maison) ...il faudrait trouver un mot meilleur qu' « écohistoire » pour signaler l'histoire des phénomènes naturels.

Après votre colloque, vous avez l'intention, du point de vue des institutions de chercher à donner une assise à ces rencontres de savants de différents horizons ?

R.D. — J'aurais bien voulu, mais je crois que ce n'est pas possible de penser à créer un « Centre International de Zoohistoire » ou, encore mieux, d'Ecohistoire à Paris. Je sais bien que les étrangers seraient contents si la France en créait un ; ils accepteraient peut-être même d'aider un peu car Paris est une ville extrêmement centrale et agréable comme point de rencontre entre Allemands, Anglais, Italiens, Espagnols et, bien sûr Américains ou Européens de l'Est ; mais je ne vois pas comment on pourrait débloquer les crédits nécessaires. On va voir beaucoup plus modestement le 20 juin ce qu'on peut faire dans le cadre du CNRS et du PIREN (Programme interdisciplinaire de recherches sur l'environnement).

A noter cependant que le Ministère de l'Education Nationale vient de créer pour la rentrée prochaine à l'Université Paris VIII un DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) d'Histoire de l'Environnement et des phénomènes naturels, animé par des historiens et des géographes mais en liaison étroite avec les sciences de la Nature et de la Vie. Nous espérons qu'un certain nombre d'étudiants de toutes ces disciplines sera intéressé.

Et le résultat de tout cela, comment l'imaginez-vous ? Une gigantesque encyclopédie ?

R.D. — Je pense qu'il faut bien commencer par un manuel de base, qui rassemble tout ce que l'on sait de manière très dispersée. Il faudrait se mettre à une douzaine de spécialistes et écrire un livre de 500 à 600 pages qui soit parfaitement fondé scientifiquement. Puis, dans une démarche immédiatement postérieure ou concomitante créer des équipes intégrées. Les Russes en ont effectivement mais ils publient peu ou du moins il est difficile d'obtenir leurs publications. On trouve de notre côté qu'ils ont quelques a priori, de même que nous paraissons être champions d'idées capitalistes et bourgeoises. Il faudrait donc, au moins pour la France, tenter de constituer une équipe intégrée, comme il en existe déjà pour la préhistoire, comme il commence à s'en mettre sur pied pour la protohistoire et le monde de l'Antiquité classique. C'est là que je redeviens médiéviste et moderniste, car c'est pour ces périodes que nous n'avons rien. Peu de fouilles et, quand on passe à travers les niveaux des XIX et XVIII[e] siècles, c'est bien rare que l'on fasse attention à la faune ou à la flore ; nous avons heureusement les préoccupations des géographes et de très nombreuses études rédigées à partir de sources écrites. De mon point de vue, le grand hiatus dans l'étude du milieu et en particulier de la faune s'étend de Charlemagne (ou des invasions barbares) à la Révolution française. Il faudrait donc un Manuel Général qui, au moins pour cette période, attire l'attention des historiens sur cet aspect de l'histoire.

En fait, ce n'est pas un « aspect » de l'histoire ?

R.D. — Si, parce que les historiens doivent continuer à faire ce qui leur plaît et à étudier aussi bien les batailles que les groupements humains, etc. : tout cela, c'est de l'histoire. C'est quand même un « aspect » de l'histoire que d'essayer de mettre toutes ces études dans une vue globalisante. Du côté des mathématiciens, on tire notre chapeau au groupe Bourbaki ou à Weierstrass qui ont essayé de refondre les mathématiques, mais il fallait bien qu'il y ait des mathématiciens aussi géniaux, que ce soit Fermat, ou Cauchy ou autres, qui poussent la recherche mathématique dans tel ou tel domaine. C'est pareil, il n'y a pas de hiérarchie ; il y a plusieurs manières de faire avancer l'histoire, par la base comme par les couches superficielles.

Cependant, on peut contester la comparaison. Il semble plus vraisemblable qu'un secteur particulier puisse avoir sa légitimité, parce que son homogénéité, en mathématiques ; alors qu'on envisage plus difficilement qu'un secteur historique puisse s'isoler pour trouver en soi-même les faisceaux de causes dont vous montrez qu'ils sont toujours à l'œuvre.

R.D. — Mais il faut quand même connaître les événements. Il faut que des historiens défrichent l'événement. Si l'on ne connaît pas l'événement, ce n'est pas la peine d'en chercher les causes. Les mathématiques me sont venues tout de suite à l'esprit parce que j'ai beaucoup aimé les mathématiques, ou l'histoire des mathématiques ; mais je tiens quand même à la comparaison. Il faut bien que des collègues, qui peuvent avoir du génie, défrichent les événements, ou établissent des faits, avec la pluralité des causes qui semblent les avoir portés, avant de pouvoir en rechercher quelques autres, plus profondes et mieux cachées, par un simple travail de routine et à partir d'un nouveau questionnaire.

Pour faire se correspondre et s'emboîter les savoirs, vous n'avez pas tout à fait répondu à ma question sur l'encyclopédie : après le Manuel, qui est le point de départ, comment se pratiquerait ce genre de savoir ?

R.D. — Une fois que ce Manuel, que ces quelques principes seraient définis par un groupe de savants, il faudrait réunir des équipes pour étudier des événements déterminés. Ce qui manque surtout, pour l'instant, ce sont les bonnes questions à poser ; on peut essayer d'en réunir une série nouvelle, une espèce de questionnaire pour l'ensemble de l'histoire humaine. Si les bonnes questions sont posées aux spécialistes, ils donnent de bonnes réponses. Dans le cas du blé qui pousse différemment selon le champ magnétique, on s'adresse à des gens spécialistes du magnétisme, des gens spécialistes de botanique, de pédologie, de climatologie, également de sociologie ou d'anthropologie historique : on élabore un modèle et on y ajoute le champ magnétique qu'il y avait à l'époque. Ça donne quelque chose ou ça ne donne rien : c'est une question qu'on pose. Elle ne donnera probablement rien, parce qu'il y a d'autres causes qu'on ne connaît pas et qui étaient aussi importantes que le paléomagnétisme... et au fur et à mesure qu'on trouve des correspondances, on accroît le questionnaire de base et donc les demandes à adresser aux spécialistes.

Autre exemple, l'armée austro-hongroise de la guerre 1914-18 est la seule dont on puisse étudier à peu près les groupes sanguins, pour la bonne raison que les pionniers dans cette discipline, Landsteiner et son équipe étaient de Vienne. On en a, paraît-il, d'assez bonnes archives et il semble qu'il serait possible d'en tirer au moins plusieurs centaines de milliers de données pour cette mosaïque de peuples que rassem-

blait cet Empire, après les grands mélanges du Moyen Age et de l'époque moderne mais avant les événements des récentes décennies. Et si l'on arrive à tracer une carte hématologique, qui est déjà de l'histoire, on peut également chercher à savoir non seulement si elle s'explique par l'histoire, mais encore si elle peut (partiellement) expliquer certains faits historiques.

On peut imaginer qu'au fur et à mesure que ces registres de causes se complètent peu à peu, on finisse par avoir, sinon tous les fils du faisceau...

R.D. — ...on ne les aura jamais, mais on pourra mieux expliquer un certain nombre de phénomènes historiques qui jusque-là n'étaient que constatés. Et je me demande si parfois cela ne nous donne pas une meilleure connaissance de l'avenir. Par exemple, si nous revenons aux animaux, et en particulier aux criquets, la connaissance du présent a certes précédé celle du passé mais le passé a largement confirmé que c'était dans les régions grégarigènes qu'il fallait (et qu'il faudra) intervenir pour se défendre contre leurs invasions. Dans de nombreux cas l'étude historique des facteurs de l'environnement peut prédire ce qui risque de se passer. Et plus on ira, plus on pourra se poser de questions sur le passé à la lumière du présent mais aussi sur le futur à la suite du passé.

On a l'impression que plus vous montrez les chances qu'on a de saisir l'enchevêtrement des causes, en même temps, vous montrez de la même façon qu'il va « en rester ».

R.D. — Il y a effectivement un hasard. Rien ne peut « *expliquer* » Venise. On connaît un certain nombre de causes, mais aucune de fondamentale, ni a fortiori de faisceau explicatif. On va connaître de plus en plus de causes portant un même événement mais, dans l'état actuel des choses, il en reste d'inconnues, et d'inconnaissables, qu'on appelle le hasard.

Propos recueillis par F. Jacquesson,
le 12 juin 1985.

YVONNE REGIS-CAZAL

LA PAROLE DE L'AUTRE

Jusqu'à ce que vacillent les droits de la langue paternelle...
R.B.

Depuis le IX[e] siècle et la Réforme carolingienne (1), l'Eglise doit faire face à une situation de clivage linguistique. Le peuple chrétien, dans la mesure où est avérée l'irréductibilité de la langue vulgaire au latin, apparaît divisé désormais entre *litterati* — ceux qui maîtrisent le latin langue savante, langue d'Eglise — et ceux qui ne le comprennent plus, les *illitterati.* S'imposent, alors, d'autant plus, la nécessité et l'urgence de la pastorale. Entre le culte d'une Parole révélée dans la forme même qui l'a transmise, dans son mystère qui en confirme la sacralité et ce devoir évangélique vers ses destinataires les plus urgents, une distorsion s'instaure.

Sur le mode du compromis, dans un but d'efficacité, plusieurs solutions furent adoptées : la prédication en langue romane (2), la glose et le commentaire — voire la traduction pure et simple — sont autant de moyens de redoubler un texte latin devenu incompréhensible. Dans cette entreprise la langue vulgaire demeure utilitaire, dépendante formellement du latin vis-à-vis duquel elle entretient un rapport de redondance. Il s'agit de suppléer à l'opacité du latin pour les profanes par la multiplication des canaux d'expression. De ce point de vue, la dramatisation de la liturgie, de l'Ecriture sainte occupe une place exemplaire. De façon analogue au catéchisme par l'image, pour enseigner et émouvoir, l'Eglise joint le geste à la parole. Le drame, genre essentiellement

(1) On considère traditionnellement que les recommandations du concile de Tours de 813 marquent l'étape finale de la prise de conscience de l'opposition entre latin et langues (s) vernaculaires (s). Nous en rappelons le texte célèbre : « *Et ut easdem homilias quisque aperte transferre studeat in rusticam Romanam linguam aut Thiosticam, quo facilius cuncti possint intelligere quae dicuntur.* »
(2) M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.

polyphonique, surimpose au texte, la mimique, la voix. Il y avait dans cette convergence place pour cette voix particulière, immédiate et efficace, celle de la langue populaire. Le bilinguisme s'introduit dans le drame liturgique.

Pour certains, la langue romane apparaît — comme dans les autres productions littéraires forgées en milieu ecclésiastique — asservie au latin, dépendante sous forme de glose. Toutefois, l'ensemble de ces drames ne peut se réduire à une simple entreprise de vulgarisation. Tout au contraire, le mélange des langues obéit à une volonté esthétique particulière. L'irruption de la langue vulgaire introduit une autre parole, celle de l'effusion lyrique qui contredit et complète le texte narratif latin. Par là-même, le bilinguisme renoue avec des fins pédagogiques. En effet, ces interventions suscitent un mode de participation de l'auditoire radicalement autre, non plus intellectuel mais émotionnel et — semble-t-il — voulu tel. La langue profane, lyrique, hétérogène au discours dramatique, en dessine les limites, récupère et met en scène ce qu'il exclue : l'expression littéraire et profane de la douleur personnelle. Ce faisant, la langue vulgaire permet une identification, une participation sur le mode de la reconnaissance. Inséré dans le drame, le refrain roman en signale sous la forme de la citation littéraire profane, l'extérieur. Mais cet extérieur, il le ramène dans le drame sous la forme d'une image de la littérature profane. Ce que le bilinguisme des drames donne à voir, c'est moins la conscience douloureuse d'un clivage que la maîtrise réussie mais peut-être sans avenir de deux traditions, latine, narrative et sacrée d'une part, profane, lyrique et romane d'autre part.

L'usage de la langue vulgaire

Les drames liturgiques sont les héritiers de ces amplifications verbales d'un passage de l'Ecriture que l'on nomme des tropes (3). Ils apparaissent au IV[e] siècle, s'épanouissent sous la Réforme carolingienne. Sous forme d'introduction, d'interpolation ou de conclusion, ils se greffent sur le rituel liturgique existant, en utilisent la théâtralité. Des rites uniquement gestuels comme la *Depositio*, déposition du corps du Christ et l'*Elevatio*, le dimanche de Pâques sont complétés par

(3) Sur l'origine des drames liturgiques se reporter à l'article de H.F. MULLER, « Prehistory of the medieval drama : the antecedents of the Tropes and the conditions of their apparition », in *Z.R.Ph.*, XLIV, p. 544-75, 1975.

(4) Tous ces textes sont recensés par K. YOUNG, *The drama of the medieval church*, tome 1 pour les origines, tome 2 pour le texte des drames.

la *Visitatio sepulchri* où est amplifié, dramatisé, le dialogue de l'Evangile entre les femmes et l'ange du tombeau, entre Madeleine et le Christ (4). La constitution du corpus dramatique, très bien représenté à partir du XI[e] siècle, se fait donc sur le mode de l'interpolation. La transition est aisée entre la dramatisation d'un passage narratif et la farciture d'un texte latin, lui aussi préexistant, à l'aide de gloses romanes. C'est ainsi qu'à partir du XI[e] siècle, à côté des drames latins, apparaissent les drames bilingues. Ils sont peu nombreux. Le plus ancien est un remaniement bilingue d'une dramatisation de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, le *Sponsus.* Il date du XI[e] siècle. Ensuite, au XII[e] siècle, on trouve une farciture romane des répons de la Septuagésime, suivie d'une dramatisation sous forme de glose du sermon attribué à Augustin : « *Vos, inquam, convenio, o Judaei...* », plus connu sous le nom de *Procession des prophètes,* l'ensemble porte le titre de *Ordo repraesentationis Adae* ou *Jeu d'Adam.* Proches de ce dernier par bien des aspects, viennent ensuite un fragment de jeu, *La sainte Résurrection* ainsi qu'une *Visitatio sepulchri* provenant du monastère féminin d'Origny-Sainte-Benoîte. Deux drames bilingues, une *Résurrection de Lazare* et un *Miracle de saint Nicolas* dont l'auteur nous est connu sous le nom d'Hilaire, complètent l'ensemble (5). Six drames, donc, qui utilisent diversement le mélange des langues. Un corpus malgré tout dont le petit nombre interroge.

De ce groupe de textes, les historiens du théâtre n'ont souvent examiné que le plus célèbre, *le Jeu d'Adam,* en ont étendu les caractéristiques aux autres œuvres bilingues en ce qui concerne plus particulièrement le rôle et la fonction de la langue vulgaire. Or, dans ce drame, la langue profane est à la fois complètement subordonnée aux répons latins qui précèdent chacune de ses interventions et totalement émancipée aussi dans la mesure où elle assure, seule, le discours dramatique. Le jeu est une dramatisation du *Liber responsalis* de Grégoire le Grand, plus précisément de la liturgie du dimanche de la Septuagésime. De ce texte latin sont extraits sept répons dont six apparaissent dans la première partie du drame — Adam et Eve au Paradis puis chassés — tandis qu'un seul concerne le meurtre d'Abel. Ces répons entretiennent un rapport autoritaire avec le texte roman. En effet, rien n'est dit par la langue vulgaire qui ne l'ait été par le chœur, en latin. Considérons les premières répliques du Jeu entre Adam et Dieu, elles traduisent le texte liturgique qui les encadre :

(5) L.P. THOMAS, *Le Sponsus,* Paris, 1951.

P. AEBISCHER, *Le mystère d'Adam* (*Ordo repraesentacionis Ade*), Textes littéraires français, Genève, 1964.

J.G. WRIGHT, *La résurrection du Sauveur,* C.F.M.A., Paris, 1974.

J.J. CHAMPOLLION-FIGEAC, *Hilarii versus et ludi,* Paris, 1838.

« Formavit igitur Dominus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem » (6). Quo finito dicat :

Figura : Adam !
Adam : Sire !
Figura : Fourmé te ai
De limo terre.
Adam : Bien le sai !

De même à la fin de la scène :

Tunc Figura manu demonstret paradisum Ade, dicens :
Adam !
Adam : Sire !
Figura : Dirrai toi mon avis.
Veez cest jardin ?
Adam : Cum ad nun ?
Figura : Paradis.
Adam : Mult par est bel !
Figura : Jel plantai e asis.
Qui i maindra serra mis amis.
Jol toi comand por maindre e por garder.

ce qui correspond à la suite du premier répons lu au début de la scène :

« Plantaverat autem Deus paradisum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formavit ».

Le patronage du texte latin est tel que la mise en dialogue est bien maladroite. La langue vulgaire redouble l'information donnée par le chœur comme le montre la réplique d'Adam : « *Bien le sai* ». Les latinismes comme « *de limo terre* » soulignent la dépendance. La langue vulgaire, ici, traduit mais elle reste encadrée par le texte liturgique latin. Il est vrai que nous avons choisi le début et la fin de la première scène, c'est-à-dire les points de contact entre les deux langues. C'est qu'ils sont révélateurs de la subordination de la langue vulgaire au latin, de sa fonction essentiellement vulgarisatrice. Entre ces deux groupes de répliques, se placent les dialogues entre Adam et Eve qui n'émanent pas du texte latin. Ils sont pure création du dramaturge médiéval et ce sont eux qui par leur vivacité et leur pittoresque assurent la qualité esthétique du jeu, en justifient le succès jusqu'à nous. Mais plus de mélange des langues ici. Ces parties — authentiquement dramatiques — du jeu sont véhiculées par la seule langue vulgaire.

(6) « Le Seigneur modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant. » Gen. II, 7, trad. œcuménique.

Le *Jeu d'Adam* est à peine un drame bilingue, les hésitations des éditions modernes en témoignent. Les plus anciennes ne donnent que l'incipit des répons, la pièce devient française, les plus récentes restituent l'intégralité de la leçon liturgique, ce faisant, elles révèlent un texte double. Texte attachant et révélateur du fonctionnement de la farciture (7) mais qu'il serait trompeur de prendre pour modèle du fonctionnement de la langue profane en contexte latin. Elle s'y révèle redondante et subordonnée à la langue d'Eglise. *La sainte Résurrection* et la *Visitatio sepulchri* d'Origny-Sainte-Benoîte sont semblables à cet égard. De tels drames, s'ils rendent compte de l'avenir de l'évolution du genre (la présence unique de la langue vulgaire quand elle se sera annexé ce domaine religieux) ne disent rien de l'utilisation des ressources dramatiques et esthétiques du mélange des langues.

Pour résoudre le problème de la communication, de l'éducation religieuse dans une société bilingue, tôt ou tard l'Eglise aura recours à la traduction, de plus en plus à la langue profane. Mais du terme de cette évolution que nous connaissons, il ne faudrait pas déduire que les œuvres bilingues sont autant d'étapes transitoires dans une histoire littéraire conçue linéairement. Bien souvent, pourtant, les historiens du théâtre religieux ont vu dans le bilinguisme littéraire, la marque d'une telle transition du latin des drames primitifs à l'ancien-français des mystères. Ces drames bilingues, ils les ont appelés de façon révélatrice « semi-liturgiques ». La chronologie ne confirme pas une telle hypothèse. Au cours du XII[e] siècle on trouve les trois types de drames, latin, roman et bilingue. Une fois de plus, comme pour la littérature profane, on n'assiste pas à une genèse, le plus ancien drame bilingue, *Le Sponsus*, est aussi un de celui où le mélange des langues est le plus savant. Le drame bilingue, chronologiquement, n'occupe pas de position médiane. On ne peut pas, non plus, attribuer à l'apparition de la langue vulgaire une fonction de sécularisation.

Il est vrai que le drame naît dans l'église pour s'acheminer vers le parvis, pour s'installer enfin sur la place et dans les rues de la ville. Mais cette sortie vers le profane ne s'accompagne pas systématiquement de l'usage de la langue vulgaire. Au XIV[e] siècle, bien après nos drames, une *Présentation de la Vierge* fut donnée dans la ville. Elle était en latin uniquement. Des indications de mise en scène très détaillées précèdent le texte du drame. Tout à la fin de cet *ordo*, son auteur pensant au peuple d'Avignon à qui la représentation était destinée, autorise une traduction en quelque sorte simultanée des paroles de Marie et des autres acteurs :

(7) Voir, à ce propos, l'excellent article de William NOOMEN, *Le Jeu d'Adam*, Paris, 1971.

« Et notandum quod carmina de Laudibus Virginis suprascripta que per Angelos et personas alias suprascriptas alta voce cantabuntur seu proferentur, devotisima sunt ac certe lacrimabilia pre devotione maxime fidelibus grammaticam intelligentibus ; sed quia vulgaris populus grammaticam non intelligit, *si videtur expediens* (8), et Nostra Maria dulcissima in cordibus devotorum suorum per gratiam inspiraverit, translatari poterunt sepetacta carmina in vulgari dictamine et vulgariter simili modo dictari poterunt » (9).

Le lieu de la représentation, son caractère profane ou religieux, la langue utilisée sont trois paramètres essentiels dans l'évolution du drame médiéval mais ils ne se combinent pas obligatoirement, sont loin en tout cas d'être univoques. L'apparition de la langue vulgaire dans les drames bilingues révèle davantage une maîtrise grandissante des techniques dramatiques qu'une sécularisation de leur contenu. Il existe des jeux où les deux langues se répartissent selon les personnages. Les plus sacrés, les personnes divines et les saints n'usent que du latin, les plus profanes ne s'expriment qu'en langue vulgaire. Dans le but de différencier le discours de ses personnages, le dramaturge a utilisé les ressources d'une société bilingue. Ainsi, le marchand d'onguents du *Sponsus* ne parle jamais latin, au contraire des autres acteurs. Mais dans des drames uniquement latins, l'*unguentarius*, création médiévale est déjà présent. S'il est signe de sécularisation, la langue vulgaire ne le crée pas. Il parlait déjà un registre bas, quotidien du latin. Longtemps considérée comme une variante populaire, « rustique », du latin, la langue romane continue à en jouer le rôle (10). Elle souligne, plus efficacement. Le théâtre est un genre polyphonique, la langue populaire y a sa place comme les humbles. Outre sa fonction proprement technique de caractérisation d'un personnage, elle facilite sans doute l'identification populaire. Nous verrons plus loin que dans ce but elle met en œuvre d'autres moyens.

Une autre parole : L'effusion lyrique

La langue vulgaire entretient dans les drames examinés plus haut un rapport de dépendance vis-à-vis du latin. Pour bien des historiens,

(8) C'est nous qui soulignons.

(9) Manuscrit latin, B.N. n° 17330, f° 18r - 24r, édité par Young, op. cit., p. 202-208. « Remarquons, enfin, que si les vers cités plus hauts à la louange de la Vierge que doivent chanter ou dire à haute voix les anges ou les autres personnages mentionnés ci-dessus suscitent la piété et même les larmes de piété, c'est surtout auprès des fidèles qui comprennent le latin. Mais, puisque le peuple ordinaire ne le comprend pas, on pourra, si on le juge nécessaire et que la très bonne Vierge Marie inspire de sa grâce le cœur de ses fidèles, traduire ces mêmes vers en langue vulgaire et les dire de la même façon dans la langue du peuple. »

(10) Sur l'évolution des termes désignant la langue vulgaire, nous renvoyons à l'article de H.J. MULLER, «On the use of the expression "lingua romana" from the first to the ninth century », in *Z.R.Ph.*, XLIII, p. 9-19, 1923.

elle s'y réduit. Secondaire, encadrée quand elle glose des répons latins, ressource technique quand elle individualise le parler populaire d'un personnage, elle n'est que recours obligé — il faut se faire comprendre des illiterati — ou langue pittoresque. Il est, cependant, des drames où elle signale moins la langue de l'autre qu'une autre parole et une autre littérature. Des drames où elle n'est plus asservie, utilitaire mais complémentaire. A elle revient une autre fonction que n'assume pas, que ne peut assumer le latin : faire place à l'expression de la douleur personnelle.

Ces drames se signalent par le fait que la langue vulgaire ne constitue ni le discours unique d'un personnage ni une reprise, une glose du latin. L'alternance y joue au sein d'une même réplique. On touche dans ces œuvres — véritablement mixtes — à l'utilisation esthétique du bilinguisme. Ils sont peu nombreux dans ce genre déjà faiblement représenté. Trois seulement : *Le Sponsus, La résurrection de Lazare* et *Le miracle de saint Nicolas*. Le mélange des langues n'est pas, dans ces trois pièces, le fait de tous les personnages. L'ange Gabriel et l'Epoux du *Sponsus* encadrent de tirades latines les répliques bilingues des Vierges et le discours roman des marchands. Une hiérarchie se dessine, ici entre les degrés de sacralité des personnages. Saint Nicolas dans *le Miracle de saint Nicolas* n'utilise que le latin, le barbare aussi quand il parle à l'image représentant le saint au début ainsi qu'à la fin quand il décide de se convertir au christianisme. Entre les deux, alors qu'il est seul devant sa cassette vide, il fait alterner les deux langues. Marthe et Marie, les sœurs de Lazare déplorent la mort de leur frère en répliques bilingues mais répondent en latin aux Juifs, au Christ et à Lazare qui n'usent que de cet idiome. La répartition du bilinguisme et du monolinguisme ne révèle pas seulement des degrés de sacralité mais aussi des différences d'intensité dramatique. En effet, la langue profane n'intervient qu'à des moments précis — et toujours semblables — dans le déroulement de l'action. En fait, elle interrompt et immobilise le discours dramatique, l'entraîne vers ce qui — historiquement et techniquement — lui est une tentation et une menace : l'effusion lyrique.

Dans un premier temps, une concordance remarquable apparente ces répliques bilingues : elles ne jaillissent de la bouche des personnages que lorsqu'ils sont seuls. Le bilinguisme est toujours monologué. Marie puis Marthe quand Lazare est mort et que le Christ tarde, le barbare dérobé, les Vierges folles démunies avant l'arrivée de l'Epoux, tous ces personnages brusquement confrontés à eux-mêmes ont recours au bilinguisme. Au demeurant, il s'agit moins d'une solitude de circonstance que de la constatation d'une perte qui apparaît irrémédiable. Citons à la suite, pour en souligner la ressemblance, le début de ces premières répliques bilingues : Marie, sœur de Lazare, au vers 25 de la pièce :

« Ex culpa veteri
Damnantur posteri
Mortales fieri.
Hor ai dolor,
hor est mis frere morz ;
por que gei plor. »

Les Vierges folles qui n'ont pas su rester éveillées :

« Nos virgines, quae ad vos venimus
negligenter oleum fundimus
ad vos orare, sorores, cupimus
ut ad illas quibus nos credimus.
Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avem dormit. »

Le Barbare, enfin, constatant le vol :

« Gravis sors et dura !
Hic reliqui plura,
sed sub mala cura :
Des ! quel domage !
Qui pert la sue chose, purque n'enrage ? »

Le bilinguisme apparaît avec la perte, humaine ou d'un objet. Si les personnages sont seuls sur scène, c'est qu'ils ont perdu ce qui justifiait leur rôle même. La trame latine de ces drames est bâtie sur la circulation de l'or, de l'huile, du frère aimé. L'action est scandée par la crainte de la perte, sa constatation, sa réparation — ou son caractère irréversible dans le cas des Vierges folles. Or, les répliques bilingues occupent une place centrale, après l'exposition et avant le dénouement latins, celle de la crise. Mais pour dire la perte et le vide, le latin et le roman de ces répliques mixtes ne recourent pas aux mêmes moyens, au même discours. Ce serait simple rapport de glose, de redondance entre les deux idiomes, la langue vulgaire serait dépendante comme dans les drames du type du *Jeu d'Adam.* Mais il n'en est rien. Le latin est narratif, la langue vulgaire se fait chant lyrique. Tous deux disent la douleur mais de façon différente et même contradictoire. Considérons la suite de la tirade bilingue de Marie :

« Per cibum vetitum
Nobis interitum
Constat impositum :
Hor ai dolor,
hor est mis frere morz
por que gei plor. »

L'ensemble de la réplique est formé de quatre couplets composés de trois vers latins et de trois vers romans. Au latin revient l'explication doctrinale de la mort humaine : « *Ex culpa veteri* », depuis la première faute, les hommes sont mortels. De cette origine connue et ici reconnue, découle une histoire collective où Marie s'inscrit : « *nobis* ». Le person-

nage s'inclut dans le groupe des « *posteri* » donc des « *mortales* ». Le vocabulaire est savant, les personnes des verbes sont au pluriel, la syntaxe relie passé et présent par des prépositions qui instaurent une fatalité, un processus historique mais aussi une responsabilité, « *ex* », « *per* ». Marie, en latin rappelle la doctrine chrétienne sur la mort humaine qui en adoucit le scandale puisqu'elle l'explique. L'expression de sa douleur est à proprement parler édifiante. Mais à quatre reprises, les vers romans viennent contredire ce processus narratif. La parole qu'ils véhiculent n'est plus collective mais individuelle. Ce qui émerge, massivement, dans les parties romanes, c'est la première personne : dans les formes verbales : « *hor ai dolor* », par le possessif, « *mis frere* », par la présence du pronom personnel sujet, souvent inexprimé en ancien-français mais ici, insistant, prédicatif et redondant, « *por que* gei *plor* ». Ceci est d'autant plus remarquable que, lorsqu'elles utilisent le latin pour s'adresser aux autres personnages, Marthe et Marie parlent ensemble. Elles sont les sœurs de Lazare, indifférenciées. Quand elles alternent les langues, elles retrouvent dans l'expression de leur douleur, une parole individuelle.

Formellement aussi, les vers romans se signalent par leur hétérogénéité. Le mètre est alterné : 4/6/4. Le vers médian reprend l'hexasyllabe latin qui précède. C'est, au demeurant, lui qui rappelle l'information : Lazare est mort. Les deux vers qui l'encadrent sont plus brefs — 4 syllabes — ils ne disent rien mais redoublent une gestuelle de la douleur par le cri. Ils s'opposent à l'explication historique par un rappel têtu du présent : « *hor* » répété deux fois. Au lieu de monnayer un événement en étapes, en causes et en conséquences, ils superposent la douleur et sa cause pour revenir à la douleur. Le latin, lui, tentait de donner la raison de la mort. Les vers romans disent le présent, le refus de l'Histoire, ils sont doublement tautologiques, vis-à-vis du geste qu'ils prolongent, entre eux parce qu'ils ne font que se répéter. S'ils tiennent du cri, encore bien proche du corps, c'est aussi dans la mesure où ils sont composés quasiment de monosyllabes, qu'ils sont moins délivrance d'un sens que variation sur un couple de sons, le /o/ ouvert et le /R/. Leur musicalité même les oppose au latin comme le lyrique s'oppose au narratif.

Une parole, dans les vers romans, jaillit, sur le mode du lyrisme. Elle se place aux limites du discours dramatique latin qui répète la doctrine, la position de foi. Elle récupère ainsi un mode d'expression, délaissé par le latin. Hétérogène, hétérodoxe, puisqu'elle tourne le dos à l'explication, à l'histoire collective, elle correspond dans le drame liturgique au moment où la foi vacille, où les héros sont bien près du désespoir. Elle n'est toutefois pas hérétique car la suite du drame se chargera de réparer la perte, de montrer l'efficacité divine, un instant remise en question. Mais les personnages dans leurs répliques bilingues sont parfois bien proches du blasphème. Ces monologues ont en effet

parfois un destinataire mais il est absent ou sourd aux suppliques. C'est le Christ, l'image de saint Nicolas qui devait garder le trésor, qui par leur retard, leur démission ont permis la perte, la mort et le vol. Alors les personnages éclatent en reproches, en menaces dans les vers latins, mais le refrain roman en révèle l'inutilité. Ainsi Marthe à Jésus :

« Si venisses primitus
 dol en ai
Non esset gemitus :
 Bais frere, perdu vos ai ! »

Les moments bilingues sont autant de mises en scène d'une tension entre deux discours : Le discours dramatique, socialisé et orthodoxe et l'effusion individuelle sourde aux explications. Cette dernière est véhiculée par la langue populaire, elle facilite ainsi l'identification chez l'auditoire. Elle dramatise ses objections (11), théâtralise la révolte et la douleur. Nous sommes loin du compromis, c'est dans leur différence essentielle, dans — semble-t-il — leur irréductibilité même que les deux positions et les deux langues sont confrontées. C'est dans la tension que nous voudrions montrer centrifuge et centripète que se dit la leçon du drame. En prenant le risque de laisser surgir une autre voix, contradictoire et désespérée, l'Eglise illustre ce qui la divise — la bi-polarité linguistique —, cerne les résistances que rencontre son entreprise missionnaire d'éducation du peuple.

« Moins la trace d'une fissure que le double aspect d'une unité » (12)

Sur le plan formel comme sur celui du sens, la langue vulgaire s'oppose au discours latin. Si cette opposition se transforme en tension, si elle est féconde, c'est qu'elle est redoublée, renforcée par le mode d'apparition de la langue profane : l'interruption et la récurrence.

(11) L'Eglise s'est trouvée confrontée très tôt — dès le IX[e] siècle — au problème de la participation des laïcs à la composition de tropes destinés à élargir le corpus liturgique. La méfiance est de règle à l'égard de ces compositions privées. Pour des raisons d'orthodoxie d'abord. Quand, à la fin du VIII[e] siècle, le triomphe définitif du rituel romain semble mettre fin aux tendances novatrices, l'interdiction se maintient pour des raisons, cette fois-ci, de pureté linguistique. On passe d'une formulation : « Quod non oportet plebeios psalmos in ecclesia cantare » (Francfort, 794, 52° canon) à « Non oportet ab idiotis psalmos compositos et vulgares dici in ecclesiis. » L'exigence linguistique l'emporte. Cette exclusion des « idiotae » — ceux qui ne maîtrisent pas le latin, vaut en fait pour une incitation pour les lettrés, même laïcs. Ce qui explique l'essor, à partir du IX[e] siècle des compositions liturgiques par les laïcs.

(12) Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 96.

En effet, tous les vers romans de nos drames forment refrain. Cette caractéristique appartient à la seule langue vulgaire. Le latin des drames même unilingues n'est jamais répété. Ceci reste vrai pour des pièces latines fort proches de nos textes par le sujet. On trouve ainsi dans une *Suscitatio Lazari* provenant de l'abbaye de Fleury des amplifications sous forme d'ornements littéraires dans la bouche des sœurs de Lazare à la mort de ce dernier. Le moment est semblable, la tonalité exclamative aussi, c'est aussi un monologue adressé à un absent :

« Care frater, frater carrissime ;
Legem mortis iam passus pessime
Nos liquisti.
Propter primi peccatum hominis
Generalis tormentu criminis
Iam sensisti. » (13).

Il y a bien un vers qui se détache par sa brièveté. C'est une caractéristique formelle essentielle du refrain mais il n'est pas répété (14). La présence du refrain — au contraire des autres critères que nous avons dégagés dans la première partie — est exclusivement liée à l'usage de la langue vulgaire. Nous avons vu que le roman ajoutait à l'explication doctrinale et collective de la douleur une autre parole. L'immobilité de cette dernière — le refrain clôt chaque strophe latine — remet donc en cause l'efficacité même du discours latin puisqu'il est sans influence sur elle. Explications rationnelles, inventaire des biens perdus par le barbare, reproches adressés à qui a permis la perte, tout ceci est suspendu par le retour de l'expression affective, irraisonnée de la douleur. Le désespoir n'est pas muet grâce à la présence de la langue romane mais il est sourd au discours latin qui l'organise.

L'intrusion de la langue vulgaire exerce donc une force centrifuge sur le discours dramatique latin. Une tension s'établit dans le drame bilingue, d'une part entre parties latines qui disent la présence, l'échange, qui mettent en scène une éducation des personnages et les parties bilingues qui expriment la perte et le désespoir, péché suprême et, d'autre part, au sein des répliques bilingues entre un aménagement de l'absence dans une économie et sa formulation brute, parasite et menaçante. Ces tiraillements mais aussi cette complémentarité mettent

(13) Les autres différences soulignées plus haut demeurent ici : les deux sœurs parlent ensemble, au pluriel et rappellent le discours doctrinal qui justifie la mort humaine.

(14) Ceci souffre une exception apparente. La malédiction finale de l'Epoux dans *le Sponsus* est redoublée par trois vers romans. Mais ils renouent avec un procédé de glose et redisent la condamnation latine. Ils reprennent cependant thématiquement le refrain qui a scandé tout le drame sous la forme : « Alet Chaitivas ! Alet malaureas ! » lui restituant, *in fine*, une dimension dramatique.

en abyme la situation de représentation du drame, les compromis auxquels le plie sa fonction pédagogique. Il faut tenir compte de la parole de l'autre, de ceux qui ne comprennent que la langue profane tout en l'encadrant dans un discours orthodoxe et édifiant. Si l'on considère la structure d'ensemble, les répliques bilingues n'ont jamais le dernier mot. Elles qui occupent le centre du drame, elles laissent place, à la fin, au dénouement latin. Il faut dire que c'est le Christ qui dénoue ce que son absence ou son retard — voire l'imminence de son arrivée dans *le Sponsus* — avait noué. C'est saint Nicolas qui restitue le trésor que son image n'avait pas su garder. Et dans nos pièces bilingues, ces personnages s'expriment toujours en latin. Comme il se doit. Ce retour de la langue cultuelle assure aussi — mais pas seulement — la transition avec la suite de l'office. Une indication de l'auteur précise s'il faut entonner le Te Deum ou le Magnificat à la fin de la représentation. En milieu ecclésiastique, le latin reste la langue dominante auquel il faut revenir, pour longtemps. Il y a donc retour du latin parce qu'il y a réparation de la perte et — pourrait-on dire — rétablissement de l'ordre (dramatique) un instant menacé (15). Ceci est particulièrement net dans *la Résurrection de Lazare* où les répliques latines sont introduites par « *dicent, dicet* » — elles sont parlées — tandis que les moments bilingues sont chantées : « *cantans, cantabit* » indiquent les didascalies. Fortifié en cela par les oppositions narratif vs lyrique qui le traversent, c'est déjà le bilinguisme en son entier qui suspend le discours dramatique global, uniquement latin. Mais la parole narrative encadre le chant. Laisser une place à ce dernier, c'est engager une participation nouvelle de l'auditoire.

Ceci se fait par l'identification, soutenue par une meilleure compréhension. Pour édifier le vulgaire, il faut mettre en scène son erreur, le désespoir, donner en spectacle ce qui le menace ou ce qu'il vit : la perte. D'abord la misère de l'homme sans Dieu, ensuite le salut par le miracle. Si l'Eglise utilise deux modes d'expression aussi différents sur tous les plans, c'est qu'il ne lui faut pas seulement enseigner mais aussi émouvoir. Dans le but de saturer tous les moyens de participation de l'auditoire, elle ajoute, à une compréhension intellectuelle du message essentiel transmis en latin, une identification affective par l'effusion, le chant, le langage du corps et la langue vulgaire. Dans ce souci de complétude, la langue profane, donc le refrain, à première vue hétérogène et contradictoire, peut par d'autres voies que le latin dispenser la même leçon. Immobilisateur et toujours répété, il ressasse et martèle là où le latin prend du temps, se sert de la temporalité dramatique pour convaincre. Le drame de l'Epoux, *le Sponsus* est

(15) Nous renvoyons ici au séminaire de Bernard Cerquiglini sur la Parole féminine.

scandé tout au long par le même et unique refrain : « *Dolentas ! Chaitivas ! trop i avem dormit* ». Or, ce vers roman exprime tout autant que la parabole dramatisée en son entier le caractère irrémédiable, irréparable malgré les suppliques — qui forment avec les réponses qu'elles suscitent l'unique action du drame — de la perte. Le dialogue qui prend place entre l'avertissement initial de l'Ange qui sert de prologue et la malédiction finale de l'Epoux, est composé de strophes de quatre vers latins auquel le remanieur du XI[e] siècle a joint un vers roman. En latin, les Vierges folles disent leurs efforts pour réparer leur négligence, que ce soit auprès de leurs sœurs plus prudentes ou auprès des marchands d'huile également compatissants et impuissants. Une situation, une action, un dénouement. Toutefois, le refrain roman dénonce le caractère illusoire d'une réparation éventuelle. Dès son apparition, il dit la résignation des Vierges folles alors que la strophe latine présente leur requête auprès de leurs sœurs :

« Nos virgines, quae ad vos venimus,
negligenter oleum fudimus ;
ad vos orare, sorores, cupimus
ut ad illas quibus nos credimus :
Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avem dormit. »

Ce refrain sera repris à la fin de chaque strophe, par les Vierges folles bien sûr mais aussi par les Vierges sages et les marchands. Seule concession à la nécessité du dialogue dramatique, un changement de personne : « *Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avet dormit* ». Sous ces deux formes, il revient onze fois. Constatation immobilisatrice, paralysant l'action, il court-circuite le déroulement dramatique en rappelant le caractère inéluctable de la damnation finale. A le bien considérer, toute la portée eschatologique du drame de l'Epoux est annoncée, dès l'apparition de la langue profane, par le refrain. A qui ne comprenait que lui — et sans préjuger de ce qu'un spectateur ignorant du latin en comprenait réellement, sans négliger le rôle d'une imprégnation auditive soutenue par une connaissance globale du canevas — à qui, donc, n'entendait que la langue vulgaire, la leçon du drame cependant parvenait. Par la répétition et par l'émotion.

Mais pourquoi, justement, le refrain ? Si l'on comprend, pourquoi redire ? Il n'est jamais latin et la langue profane n'apparaît que sous cette forme. Sans doute parce que le refrain, pour les auteurs des drames bilingues emblématise non plus la langue profane seulement mais la littérature qui l'a vue naître. Il est le signe nécessaire et suffisant, semble-t-il, de la littérature laïque. Il est vrai, au demeurant, que la reprise lyrique est une des caractéristiques des créations littéraires romanes, au moins à ses débuts. La fonction du refrain est de reconnaissance, en cela il facilite aussi la participation. Il est par structure autonome et mobile, il circule dans les drames. Ces deux critères

favorisent les jeux intertextuels et la plupart du temps, les refrains des drames bilingues sont autant de citations. A l'intérieur du genre dramatique liturgique, les personnages, pour dire la perte, emploient non seulement les mêmes mots mais un moule syntaxique équivalent. Citons-les à la suite : Marthe :

« Lase, caitive !
Desque mis frere est morz
Porque sue vive ? »

Le refrain du Sponsus :

« Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avem/t dormit. »

Mais aussi Eve dans le *Jeu d'Adam :* (Ce n'est pas un refrain, mais un moment d'effusion lyrique) :

« Jo peccheriz, jo lasse, jo chaitive
Por forfet sui je vers Dieu si eschive.
Mor, car me pren ! Ne suffret que je vive ! »

Il s'agit d'un cliché et d'une formule : Deux adjectifs, apposés, en fonction d'apostrophe à soi-même — le personnage est seul — précèdent la mention de la cause de la douleur. Le cri, l'explication. L'appel à la mort suit généralement, péché suprême avec le désespoir dont il est l'expression. Il est présent chez Marthe et Eve. Pas d'invention dans la langue profane des drames mais des signes d'emprunt, le refrain, le cliché, la formule. Trois caractéristiques de la littérature profane sont ainsi convoquées dans le drame bilingue. En effet, si ces lamentations sont à entendre sous le mode de la reconnaissance, c'est parce qu'elles sont issues d'œuvres littéraires romanes, elles ont été forgées par cette littérature qui fourmille d'héroïnes qui se lamentent en ces termes (16). Le refrain roman attire dans l'Eglise, le souvenir des douleurs profanes : celle de Nicolette, séparée d'Aucassin :

« Ai mi ! Lasse moi, caitive !
Por quoi sui en prison misse ? » (17)

Dans le roman de Perceval :

« Et les dames lor cheveus tirent,
Ses desrompent et se deschirent
Et dîent : « Ha ! Lasses chetives !
Lasses ! por coi somes nos vives. (...) « v. 8450-8454

(16) Chap. V, v. 15-16.
(17) Sur l'ensemble de cette étude, nous renvoyons à l'article fondateur de Paul ZUMTHOR sur le bilinguisme médiéval : « Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme » in *Le Moyen Age*, tome 66, 1960.

On pourrait multiplier les exemples, d'Aude devant le cadavre de Roland à Blancheflore. Au moment où la langue profane suspend par le refrain, le flux dramatique latin, toutes les œuvres profanes qui ont forgé et transmis le cliché de la déploration féminine sont sollicitées.

Le refrain a deux rôles : Véhicule de la langue profane, dans sa dimension lyrique et répétitive, il favorise une participation populaire. Par ses voies propres, la langue vulgaire confirme la leçon du drame. Sous la forme de citations de la littérature profane, il dépasse cette fonction identificatrice. Le jeu de la reconnaissance du cliché qui le compose est savant. La littérature à laquelle il renvoie aussi. La réception de l'œuvre bilingue se fait donc à plusieurs niveaux. Celui de la mise en scène des tensions et de leur résolution entre la foi et le désespoir, entre l'inscription dans une histoire chrétienne collective et la révolte individuelle, entre le profane et le sacré. Mais elle peut aussi — les deux plans ne sont pas exclusifs l'un de l'autre — donner lieu au plaisir esthétique de la pratique de l'intertextualité. Un même objet remplit à la fois son contrat liturgique et accueille ce qui lui est radicalement extérieur. Il dessine par le mode de confrontation des langues les limites de la littérature religieuse tout en donnant le spectacle de sa maîtrise de la littérature profane. Il s'agit bien d'une maîtrise puisqu'il en fournit une image, un modèle pertinents.

Qui pourrait vouloir et réussir une telle entreprise ? Nous ne connaissons malheureusement presque rien des auteurs de drames bilingues. On les suppose au confluent de deux traditions, dans une position particulière donc pour le Moyen Age. Un seul nous guide un peu : il s'agit d'Hilaire qui composa la *Résurrection de Lazare* et *le Miracle de saint Nicolas*. On sait qu'il fut un temps l'élève d'Abélard, on le trouve au Paraclet en 1125 puis à Angers. Ses autres œuvres non dramatiques sont de types savant, goliardique et satirique. Il use du mélange des langues dans un but parodique parfois. Ce n'est visiblement pas le cas dans ses drames. Il reste que pour parodier il faut extraire de son modèle ses caractéristiques significatives. Un personnage proche des Goliards... D'autres œuvres bilingues, profanes et non dramatiques, se rencontrent dans le recueil des *Carmina Burana*. Un personnel savant, donc, au croisement de l'Eglise et du monde. Les plus à même sans doute pour mettre en scène un clivage linguistique et littéraire voire social. La belle harmonie de leurs productions témoigne que c'était en toute connaissance de cause.

La position de l'Eglise médiévale en matière de langue liturgique oscille entre le pragmatisme et la méfiance. Dans un but d'efficacité pédagogique, elle recourt assez tôt aux langues vernaculaires pour commenter et enseigner. Le latin reste — pour longtemps — langue de mémoire, de citation de l'Ecriture. La langue vulgaire est apparue comme un recours obligé pour se faire comprendre de l'auditoire. Obligé et cependant encadré et contrôlé. C'est ainsi qu'elle glose, traduit

parfois le texte latin. Cette fonction vulgarisatrice, qui rend compte de l'usage majoritaire de la langue populaire en milieu ecclésiastique, est cependant dépassée parfois. La langue romane accède à la dramatisation de la liturgie, tout à fait émancipée du discours latin. Au lieu de lui servir d'équivalent populaire, la langue vulgaire lui oppose une autre parole, un autre mode du dire. En l'accueillant en tant que tel, le discours latin de l'Eglise mesure ses limites. Langue de l'Histoire, de la doctrine, de la présence et de la narration, il charge la langue vulgaire de l'expression individuelle, lyrique, a-historique de la douleur. Ce faisant, il met en scène cela même qu'il cherche à organiser : la première personne, le manque de foi, le corps et le cri. Toujours interrompu, il pèse les résistances pour — peut-être — mieux les lever. Par ce détour, en effet, le drame récupère un autre mode de lecture, non plus intellectuel mais affectif et émotionnel, une participation par l'identification et la reconnaissance. Le spectateur médiéval assistait, aux moments bilingues, à la confrontation de deux littératures, dans les lamentations des personnages, il réentendait les douleurs profanes. Pour faire reconnaître, il faut bien connaître. Les drames bilingues émeuvent par le fait même qu'ils sont peu nombreux, qu'ils sont une expérience. Comment faire servir chacune des deux traditions médiévales à un mode différent d'expression de l'expérience religieuse du doute et de la foi, de la perte et des retrouvailles. L'Histoire montre que le genre bilingue est sans descendance. Ces drames sont en marge de l'évolution, ils correspondent cependant à un goût que nous croyons profondément médiéval de l'hybride.

Annie DELBEY

EXPLIQUER. JUSTIFIER

Grammaire et poétique de la cause en ancien français

La cause semble une notion grammaticale familière, marquée par des outils grammaticaux bien connus : *car, por ce que, puisque* sans compter les *que* et *quant* propres à l'ancien français. Pourtant que recouvre cette notion ? Quelle importance lui accorde la littérature médiévale du XI[e] siècle au XIII[e] siècle ? (1). Sans préjuger des réponses qu'un logicien ou un historien des idées pourrait apporter à ces questions, le linguiste peut observer le sens, l'emploi, le fonctionnement des outils pour en décrire tout d'abord la fonction.

Quand a-t-on recours à un enchaînement causal ? Pour apporter les motifs des faits que l'on narre, des actes que l'on fait, si l'on suit la définition du *Robert :* « Ce par quoi un événement, une action humaine arrive, se fait ». Nous verrons pourtant que c'est là le plus mince domaine où la cause apparaît. Sa fonction, dans la littérature médiévale, c'est avant tout, de prouver que ce que l'on dit est justifié (2) : il est légitime d'ordonner, d'interroger, d'affirmer ; ce sont ces actes de parole, au-delà même du contenu informatif sur lequel ils portent, que la cause viendra expliquer. Ainsi, la cause en ancien français semble manifester, en permanence, de la part des personnages d'un récit comme du narrateur, la volonté de convaincre — ou plus hypocritement de persuader — que l'on a le droit de dire ce que l'on dit. Enonciateur et destinataire sont inscrits dans la lettre. C'est cette fonction pragmatique où la cause vaut davantage au niveau du « dire » que du « dit »,

1. Les orientations et les conclusions de cet article sont le reflet d'un doctorat de troisième cycle en préparation à Paris-IV.

2. Cette opposition « dire-dit » ainsi que l'orientation pragmatique et certains termes de cet article font, en particulier, référence à Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire,* Paris, 2[e] éd., 1980 et *Le dire et le dit,* Paris, 1984.

3. Ces analyses s'appuient sur le dépouillement d'une trentaine d'œuvres de genre divers des XI[e] au XIII[e] siècles : épopée, roman en vers et en prose, hagiographie, histoire, texte didactique. Nos exemples renvoient aux textes des Editions Champion sauf lorsque nous précisons la référence.

de la parole parlant d'elle-même que des informations, que nous voudrions d'abord mettre en lumière.

Certes, on constate d'un siècle à l'autre ou d'un genre à l'autre des variations qui — sans toucher le sens ou l'emploi de ces mots — affectent leur fréquence relative. Nous nous proposons de voir dans ces variations moins les progrès d'une langue archaïque allant de la parataxe « primitive » à une multiplication des coordonnants et, mieux encore, des subordonnants qu'une marque des différences d'enjeux des textes littéraires eux-mêmes — en particulier un indice des problèmes que fait surgir, au XIII[e] siècle, l'apparition de la prose. Les différences de fréquence reflèteraient moins une évolution des outils de la langue qu'une évolution de la littérature elle-même (3).

La cause en ancien français : ses fonctions

Peu soucieuse d'exposer seulement le motif d'un acte ou d'un fait, la langue de nos textes fait une place assez restreinte à *por ce que*. C'est pourtant le seul mot qui insiste sur la relation de causalité entre deux faits, liant fortement les propositions comme le montrent certaines particularités syntaxiques qui l'opposent à *car / que / puisque / quant*. Ces derniers ont une valeur pragmatique sensible aussi bien lorsqu'ils expliquent un acte qu'un acte de parole ; ils s'opposent cependant entre eux par la place qu'ils accordent à la parole de l'autre (4).

Le motif « Por quoi ? Parce que... » : informer

A la question portant sur le contenu, seul *por ce que* est apte à répondre, hormis des cas rarissimes où *car* le remplace par commodité métrique. Sa fonction est donc d'abord informative. Il va de plus placer la relation causale au centre du message. Ainsi, cet outil peut être précédé d'un adverbe :

> Et quand il vit ce, si conmença a trembler pour la paour qu'il avoit de cele grande beste, et meïsmement pour ce qu'il avoit oï dire la sainte fame que ele n'avoit onques veü beste sauvage (5).
> *Vie de sainte Marie l'Egyptienne,* X ,73, 4

Ce n'est donc pas seulement le rapport de causalité qui est posé ici

4. Pour la commodité de l'exposé, nous désignerons désormais par « p » et « q » les propositions reliées par un outil causal.
5. Edition Dembowski, Genève, 1977.

mais le fait que cette cause est essentielle. Confrontons maintenant deux phrases où p est négatif :

(I) Richart trova a l'autel apoié ;
Ne lessa mie por ce qu'iert el mostier :
Le poing senestre li a mellé el chief.
Couronnement de Louis, 1937 (6)

(II) En ceste terre n'iert il por nos tochiez
Quar li borjois li vorroient aidier.
ibid. 2050

Dans le premier cas, la négation porte à la fois sur le verbe de p et sur la relation de cause à effet : le personnage ne renonce pas à agir, violemment. Etre au cœur d'un édifice sacré (q) devrait être un motif pour renoncer à la violence (p) mais cette relation de causalité virtuelle n'a pas été actualisée d'où « non p » (et « non p por ce que »). In II, au contraire, la négation porte exclusivement sur p ; *quar* introduit, lui, la cause tout à fait déterminante de « non p ». Confrontons encore deux phrases interrogatives :

(III) Biau Sire Deux est ele venue et s'en est ele alee pour ce que ele ne me trouva ?
Vie de sainte Marie l'Egyptienne, X, 57, 9

(IV) Comment passeras tu a moi
Car point de passage n'i voi ?
ibid. 1157

(III) fait porter la question sur l'enchaînement causal : « q a-t-il entraîné p ? » alors que (IV) questionne exclusivement sur p.

Ainsi avec *por ce que*, le lien causal unissant p et q apparaît-il suffisamment fort pour être objet d'interrogation ou de négation et pour être modifié par un adverbe. Ce qui n'est pas le cas avec *car*. La même démonstration peut se faire pour opposer *por ce que* à *que* mais aussi à *puis que* et à *quant*. On peut encore opposer les deux types de liaison lorsque p est enchâssée comme proposition complétive, par exemple derrière le verbe *croire :*

(V) et si grant fianche ont en chel ansconne que il croient bien que nus qui le port en batalle ne peut estre desfis, et pour chou que Marchofles ne le portoit mie a droit, creons nous qu'il fu desconfis.
Clari, LXVI, 20

(VI) je croi bien que ce soit il, car il resemble molt bien mon seignor.
Queste St Graal, 3, 32

6. Edition Y.G. Lepage, Genève-Paris, 1978.

Dans (VI) « car q » justifie « croire que p » : on formule un jugement sur p puis on apporte la preuve de son exactitude. Au contraire, dans (V), le jugement porte non sur « p » mais sur « p parce que q ». Il ne s'agit pas de prouver que Marchofle a été vaincu — c'est un fait avéré par la narration qui précède — mais d'énoncer l'opinion que tel fait est la cause de cet échec.

On pourrait, en outre, vérifier que dans chacun de ces exemples la causalité exprimée par *por ce que* concerne des actes — des contenus par opposition aux actes de paroles — trembler, renoncer à agir, partir, subir la défaite. Dans chaque exemple comprenant *car,* c'est l'acte de parole — affirmer, interroger — qu'il s'agit de valider. On pourra, certes, objecter que *por ce que* peut, lui aussi, justifier un acte de parole (l'ordre en particulier) et qu'à l'inverse, *car* et ses acolytes peuvent introduire le motif d'un acte. Il n'en reste pas moins que ces mots, outre leur fonction informative, auront alors — même dans cet emploi — un rôle pragmatique. *Por ce que* restant seul capable de faire fusionner en une seule les deux propositions et de donner ainsi la relation causale comme objet de la communication.

Le motif : informer et convaincre

Car, fréquemment commutable avec *por ce que* dans les variantes, est susceptible de répondre — même si c'est exceptionnel — à *por quoi.* Il est porteur d'information motivant le contenu. Pourtant, il paraît bien souvent donner la raison d'un acte pour apporter la preuve de sa véracité. Ainsi, dans les formules quasiment rituelles de l'épopée, à la première personne du présent ou du futur du type :

> Servirai Dieu, car talens m'en est pris.
>
> *Moniage Renouart,* 9

Le motif de l'engagement à agir joue surtout comme garantie de la promesse. *Car* apparaît ainsi derrière une formule proche de l'illocutoire. De même lorsque, dans un dialogue, l'interlocuteur justifie sa réponse :

> Boort, avez vos esté a cele assemblée ? — Dame, oil, fet-il. — Et veïstes vos Lancelot vostre cousin ? — Dame, nenil, car il n'i fu mie. — Par mon chief, fait la reïne, si fu.
>
> *Mort Roi Artu,* 34, 5

Car introduit à la fois le motif de l'acte nié et un jugement de vérité sur son énonciation. On peut gloser la réponse des deux façons : 1) je ne l'ai pas vu : la raison en est qu'il n'y était pas. 2) Je ne l'ai pas vu. Ce que je vous dis est vrai : la preuve en est qu'il était impossible

de le voir : il était absent. La première solution constituant une lapalissade, l'interlocuteur interprètera le message dans le second sens. C'est ce que fait la reine qui s'attaque à la preuve non au fait ni à la cause. On exhibe le motif de l'acte, voire sa condition nécessaire de réalisation si p est au futur, pour affimer sa véracité. « Nous vaincrons car nous sommes les plus forts ».

Puis que et *quant* peuvent aussi introduire le motif de p mais leur valeur pragmatique est encore plus nette. Par leur valeur temporelle, évidente pour *quant* et encore sensible en ancien français pour *puis que,* ces mots posent le fait dans le réel. De plus, le jeu des temps verbaux établit une relation antérieur-postérieur, accompli-inaccompli entre q et p ; l'antériorité de q — marquée par le sémantisme même de *puis que* (après que) — lui confère, dès lors, valeur de cause mais d'une cause — nous venons de le voir — bien posée dans le réel. Une observation détaillée fait de plus apparaître, du point de vue de l'ordre des mots, une large dominante de l'antéposition de la subordonnée ce qui renforce encore sa valeur d'antériorité, donc d'origine. Ajoutons que cette subordonnée n'apporte plus une information nouvelle mais reprend un élément du message déjà connu. Cette aptitude à la reprise coïncide avec une autre caractéristique de ces outils : ils entrent, très fréquemment, dans un dialogue où s'opposent « je » et « tu ». Dans « *puis que, quant* q, p » q reprendra très souvent un acte ou une parole de l'allocutaire tandis que p concerne le locuteur.

Acte réalisé antérieurement donc cause réelle, déjà énoncé donc admis, partant de l'acte ou de la parole de l'autre donc indiscutable, le motif que présentent *puis que* et *quant* apparaît comme une contrainte inéluctable et indéniable. Ils sont ainsi des marqueurs privilégiés des rapports de force : jouant sur la polyphonie de l'énonciation (7), « p puis que q » énonce la soumission du locuteur (qui énonce p) à l'allocutaire (qui énonce q) dont les paroles sont rapportées dans q par le locuteur lui-même :

— « Sire quens, car ostés Nicolete votre filole ! (...)
— « Sire, fet li visquens, ce poise moi (...) Mais puis que vostre volenté est et vos bons, je l'envoierai en tel tere et en tel païs, que jamais ne la verra de ses ex. »

Aucassin et Nicolette, IV, 4 et 10

Le pouvoir coercitif de l'ensemble sera d'autant plus fort que, comme dans l'exemple précédent, q, très fréquemment, fera entendre une demande, un ordre, une volonté. La subordonnée peut également faire référence à la force inexorable du destin. Dans les deux cas, la phrase établit une hiérarchie, elle marque la soumission, la « défaite » du

7. Cf. DUCROT, *Le dire et le dit, op. cit.*, p. 171 et suiv.

locuteur. Mais en expliquant cette soumission — par une obligation à laquelle il ne peut échapper — la subordonnée légitime du même coup son acte et rend sa « défaite » honorable. Un duel verbal à qui perd gagne. La cause explique donc souvent une décision-acte qui se fait tandis qu'on l'énonce : on est déjà dans le domaine de la parole.

La légitimation d'une parole : justifier une affirmation

Par des stratégies et avec des intensités argumentatives diverses, *car(que)*, *puis que(quant)* vont le plus souvent servir à justifier non les faits, les actes, mais la parole elle-même : véracité d'une affirmation, légitimité d'un ordre, d'une question.

Dans cet emploi, se retrouve l'opposition précédemment notée entre *car/que* et les conjonctions d'origine temporelle au pouvoir à la fois coercitif et raisonneur. L'antériorité temporelle exprimée doublement par le connecteur et, bien souvent, le jeu des temps verbaux, la reprise d'un message connu et/ou admis — faits que nous avons évoqués précédemment — permettent de présenter le contenu de la subordonnée comme un argument irréfutable pour prouver la vérité. Le constat au niveau des faits sert de fondement pour le dire :

> Puis qu'il est morz, moult avons bien mené a fin ce por quoi nos feusmes ça envoiez.
>
> *Tristan*, 58, 14 (8)

Partant de prémisses admises, le raisonnement présente la conclusion comme devant également être admise. L'enchaînement se donne alors comme un mécanisme : rien d'étonnant à ce que la conjonction *puis que* apparaisse, avec une fréquence inhabituelle, dans un texte comme *Le roman de la Rose*, particulièrement dans des contextes s'appuyant sur la logique ou les règles du jeu d'échecs.

Ces outils jouent généralement dans le dialogue pour faire admettre à autrui la vérité du jugement que l'on porte, bien souvent, sur les actes de celui-ci. Ainsi trouve-t-on plus rarement cette polyphonie de l'énonciation remarquée dans le cas d'une décision. Il ne s'agit plus, pour le locuteur, de justifier sa décision personnelle par la volonté de l'allocutaire — le point de vue est opposé : on justifie le jugement que l'on porte sur l'interlocuteur à partir de ses actes. La parole est donc toute entière au juge, le locuteur. Le rapport de force s'inverse. On ne trouve certes pas dans tous les cas une illustration aussi nette de ce schéma pragmatique. Pourtant la plupart des cas de figure marqués par le jeu des personnes verbales et des énonciateurs peuvent

8. Edition J. Blanchard, Paris, 1976.

s'y ramener. Jugement de soi-même, sur soi-même, pour soi-même, dans un monologue entrecoupé de « fet-il », « dit-il », qui tient du dialogue pas vraiment intérieur ; jugement sur un groupe auquel on appartient, à faire admettre à ce groupe ; jugement sur une situation, un tiers ou soi-même devant autrui : dans tous les cas, le but est de convaincre. Même lorsque, très rarement, la troisième personne apparaît dans un passage narratif, la personne à convaincre est encore là — c'est l'auditeur, le lecteur. La force argumentative de ces mots venant, non de ce qu'ils introduisent une nouvelle information, mais au contraire de ce qu'ils s'appuient sur un élément connu par le message précédent ou admis grâce au bon sens, ils entrent facilement dans les lapalissades :

— Et puis que j'arai la teste caupee ja mais ne parlerai a Nicolete me douce amie.

Aucassin, XI, 18

La lapalissade semble le point extrême qui, par son comique même, à la manière d'une caricature révèle le sens profond de *puis que :* faire de la preuve une évidence pour entraîner l'adhésion au jugement que l'on porte — et mieux agir sur l'interlocuteur. L'évidence peut également être liée à la situation de discours : la « causale » intervient pour justifier l'énonciation du message, non plus même du point de vue de la vérité, en référence au monde extérieur mais par rapport au déroulement du discours lui-même :

— Et puis qu'a Fortune venons
Quant de s'amor sermon tenons
Dire t'en veill fiere merveille.

Roman de la Rose, 4807

Puis que et *quant* sont donc des éléments de la langue qui font entendre la parole. *Car* (et *que*) permettent également de justifier la parole qui précède. La légitimité de dire p sera affirmée par « car q » selon l'un des schémas suivants :
1) p car (conséquence de p)
2) p car (description de p)
3) p car (motif de p)
4) p car (existence de p)

1) On pourra d'abord prouver que p est vrai, réel en affirmant que sa conséquence existe réellement. Si la conséquence est réalisée, les prémisses ne peuvent que l'être également — il n'y a pas de fumée sans feu :

— De l'esploitier Gadifers se hasta ;
car au matin si com l'aube creva
desous Aiete li paiens ariva.

Moniage Renouart, 6293

On voit que la « cause » au niveau du dire s'appuie sur la conséquence au niveau des faits. Cette confusion des deux notions n'est propre à surprendre ni pour *car* ni pour *que :* l'étymon latin *quare* est consécutif. *Que* exprime fréquemment en ancien français la conséquence. On sera parfois ainsi amené à hésiter entre conséquence d'un procès à un autre et preuve d'une parole par une autre.

2) Très fréquemment aussi, la preuve de la véracité passera par une explication, établissant une relation d'équivalence entre p (ou l'élément à justifier dans p) et q : q va développer en apportant des détails, une plus grande précision, le contenu sémantique de p :

— Je vos mostrerai la riens el mont que vos amés plus car c'est Nicolete vo duce aimie.

Aucassin, XL, 43

La relation entre les deux propositions se rapproche sensiblement d'une apposition : on voit là encore l'ambivalence de *que*, laissant mal distinguer valeur de preuve (*car*) et complétive (*à savoir que*).

3) Lorsque le verbe est au futur, au conditionnel ou modalisé par un verbe comme *pooir*, l'affirmation non actualisée est cependant présentée comme véridique grâce à un *car* qui introduit — en les présentant comme vrais — le motif ou la condition de réalisation. Or la « cause » existant réellement, le temps verbal se charge de l'inscrire dans la réalité, la conséquence ne peut tarder à survenir : il n'y a pas de feu sans fumée. On inverse le premier schéma dégagé mais en conservant la visée démonstrative :

Bataille avrez vos en estes tuz fiz
Kar a vos oilz veez les Sarrasins.

Roland, 1130 (9)

4) Pour justifier son assertion, on peut enfin directement faire référence à sa réalité : l'énonciation n'est pas justifiée par rapport à d'autres faits (1 et 3) ni en justifiant son contenu par une explication (2) mais par une autre énonciation affirmant que ce contenu existe à l'exclusion de tout autre que l'on pourrait imaginer :

En Loquiferne a tant li enfes més —
Car Picolet l'i avoit apportés
Par le comant le roi Thiebaut l'Esclers —
Que il est grant et furnis et menbrés.

Moniage Renouart, 956

La parenthèse syntaxique introduite par *car* n'est pas en relation d'équivalence avec ce qui précède, ni de conséquence. On ne peut pas

9. Edition Moignet, Paris, 1972.

non plus dire qu'il s'agit de la cause car ce qu'elle affirme ce n'est pas la cause d'un long séjour (« a tant més ») mais ce qui fonde purement la possibilité de l'énonciation : l'enfant était là. C'est, des quatre schémas d'emploi de *car*, celui où l'on perçoit le plus nettement la parole se commentant et se fondant elle-même. Or, on peut statistiquement constater une dominance des deux premières personnes et du style direct ou indirect rapportant des paroles dans les contextes où apparaît *car*. Pourtant on n'a pas à être surpris de son apparition dans le récit à la troisième personne : il permet en effet — de façon analogue à son paronyme *mar* — de faire entendre la voix du narrateur commentant sa narration. *Car* est un des éléments de subversion de l'opposition discours/récit suggérée par Benveniste.

Justifier un ordre

La cause justifiant un impératif (ou ses équivalents) apparaît encore une fois dans un contexte manifestant les rapports de force entre interlocuteurs. L'ordre place — ou prétend placer — l'allocutaire dans une alternative obéissance/désobéissance. La « cause » survient alors pour mieux contraindre l'interlocuteur à choisir la soumission. C'est là — inversé — le schéma qui permet au locuteur de justifier sa décision par la soumission à la volonté de son interlocuteur. On pourrait dire, en simplifiant que « je : tu » se substitue à « tu : je ». Là encore, des nuances apparaissent selon les différents connecteurs. *Car* semble particulièrement apte à exprimer ce qui justifie l'ordre du point de vue du locuteur. Aussi le trouvera-t-on très fréquemment suivi d'un verbe à la première personne. L'opposition avec *por ce que* est particulièrement nette dans une phrase comme :

Ohi ! Ogier, tenés moi covenant
De mon neveu, por ce qu'il est enfant ;
Car nule rien el siecle n'aim je tant.

Aspremont, 7804

car ajoutant la cause subjective à ce qui est motif objectif.

En aucun cas, *car* ne peut s'appuyer sur la parole de l'allocutaire. On pourra, en revanche, se référer à la parole d'un tiers pour former un raisonnement d'autorité en s'appuyant par exemple sur un proverbe. On trouve donc les schémas :

1) (Fais p) car « une raison qui paraît déterminante au locuteur, qu'il assume et qui, éventuellement, lui est personnelle).
2) (Fais p) car (X dit que) avec (X $\neq$ de l'allocutaire) ou (Fais p) car (tel fait).

Les schémas seront plus variés avec *puis que :*
1) (Fais p) puis que (une raison qui m'est personnelle, je le veux).
2) (Fais p) puis que (tu dis que).
3) (Fais p) puis que (X dit que, tel fait).
Dans tous les cas, la justification étant présentée par *puis que* comme une vérité, l'ordre apparaît comme le fruit d'une déduction : la caution de l'enchaînement logique donne ainsi à l'ordre une pleine valeur d'obligation inéluctable, fondé qu'il est non sur l'arbitraire mais sur la raison. Outre cette force coercitive générale, *puis que* (ou *quant*) prend une valeur argumentative spécifique et redoutable lorsque la subordonnée reprend les paroles de l'interlocuteur. On retrouve là la polyphonie de l'énonciation évoquée précédemment à propos de la justification d'un acte — ce qui renforce la symétrie des deux constructions. La phrase fonctionne dans ce cas comme un piège. Le locuteur s'appuie en effet sur les dires ou la pensée de l'interlocuteur — qui est aussi celui que l'on veut faire obéir. Or, en utilisant son vouloir comme prémisses, on présente l'ordre comme découlant de la volonté même de celui qui le reçoit. Cela ôte ou prétend ôter la possibilité d'un contre-argument légitimant un refus d'obéissance : l'interlocuteur ne peut nier ce point de départ qui est sa propre pensée. Il lui faudra démontrer que la déduction opérée par *puis que* — qui a l'allure d'un mécanisme logique imparable — n'est que la conclusion tirée par le locuteur selon ses intérêts propres. Argument délicat dans la mesure où, nous l'avons vu, par sa valeur temporelle d'antériorité, par le temps et le mode des verbes qu'il régit, *puis que* donne l'enchaînement entre subordonnée et principale comme nécessaire. Il lui restera comme défense la possibilité de faire valoir que le point de départ proposé résume sa pensée en la manipulant. Ainsi, dans le dialogue où la mère d'Aucassin veut convaincre celui-ci de prendre une épouse autre que Nicolette, à l'argument :

> Puis qu'a moullié te vix traire
> pren femme de haut parage.
>
> *Aucassin*, III, 11

Aucassin pourra toujours répondre qu'on ne reprend pas son désir avec exactitude, il ne veut pas « se marier » mais « se marier avec Nicolette ». Il lui faudra prouver que dans « je veux me marier avec Nicolette », l'essentiel du message est :
a) je ne me marierai avec personne d'autre qu'avec Nicolette,
et non :
b) je veux me marier.
Or, sa mère pourra toujours lui rétorquer que l'essentiel est bien (b). Et, en effet, le présupposé d'un message ayant pour premiers critères l'invariance à la négation et à l'interrogation, (b) semble bien être le présupposé des paroles d'Aucassin : la réduction opérée par la mère

est, au moins à première vue, légitime. La comtesse est un monsieur Jourdain de la pragmatique. En utilisant *car*, on cherche à faire obéir en mettant en avant sa propre opinion ; utiliser *puis que* permettra de légitimer l'ordre par l'opinion de celui qui le reçoit.

Justifier l'interrogation

L'interrogation constitue aussi, en elle-même, un acte de langage contraignant : elle oblige ou veut obliger autrui à répondre. Les connecteurs dits de cause, en justifiant la question, viennent renforcer cette contrainte : légitimer le fait que le locuteur se pose une question, c'est contraindre, dès lors que la question est légitime, l'interlocuteur à répondre. Parmi les divers outils, seul *car* intervient pour justifier une question véritable. Il met en avant l'importance que revêt la question pour le locuteur afin de rendre la réponse nécessaire ; on retrouve là la relation privilégiée déjà observée entre *car* et le locuteur :

> Le fil Karlon qui je ma foi plevi,
> Ou le troverai ? Car forment le desir.
>
> *Couronnement de Louis*, 1423

Dans le cas de l'interrogation dite oratoire, la nuance coercitive est encore plus nette : la question a pour seul but de faire avouer à l'interlocuteur l'impossibilité de réaliser le procès sur lequel porte l'interrogation. La proposition introduite par un outil causal, expliquant le motif de cette impossibilité, vient prouver qu'aucune réponse positive n'est envisageable :

> Coment porai sormonter Aspremont
> Quant ai perdu mon destrier arragon ?
>
> *Aspremont*, 4618

L'interrogation justifiée par *puis que* permettra — dans une énonciation polyphonique — de formuler un raisonnement par l'absurde. Partant d'un postulat repris à l'interlocuteur et qu'il pose momentanément comme vrai, le locuteur, à l'aide de *puis que*, tire les conclusions qui sont ainsi présentées comme conséquences inéluctables :

> Puis qu'amors ne sunt mie bones
> Ja mes n'ameré d'amors fines
> Ainz vivrai toujourz en haïnes ?
>
> *Roman de la Rose*, 4618

L'interrogation manifeste cependant le doute et la réprobation du locuteur, attitude qu'il veut faire partager à son « adversaire » : il le force à répondre à la question tout en lui montrant que celle-ci ne se pose qu'en raison de son postulat initial. S'il est anti-naturel et absurde

de vivre dans la haine, force est d'admettre que la condamnation de l'amour est également absurde. La réponse ne peut être que négative. Or il est impossible pour l'interlocuteur de nier la conclusion sans admettre l'absurdité du point de départ que constitue sa propre pensée.

Nous voyions dans la lapalissade le point d'aboutissement de la tendance de *puis que* à présenter la cause — ou la preuve — comme absolument vraie. On peut voir dans le raisonnement par l'absurde le symbole d'une valeur pragmatique spécifique à ce mot : enfermer autrui dans sa propre pensée pour le convaincre de ses contradictions.

« Convaincre ». Ce terme, avec ses connotations juridiques, nous semble résumer la fonction essentielle assignée à la cause en ancien français. On ne cherche pas tant à démonter, expliquer l'enchaînement des faits — c'est le rôle prédominant d'un *por ce que* bien minoritaire — qu'à justifier sans cesse ses paroles. Justification, parole, c'est d'abord à ces deux notions que se rattache l'idée de cause. L'étymologie pour cette fois ne trompe pas : *cause, raison* sont bien liées au discours, au procès. « Causari » c'est alléguer, prétexter, justifier : une parole pragmatique.

Les fonctionnements spécifiques propres à ces outils sont constants du *Saint Alexis* à la prose du XIIIe siècle. Cette affirmation ne prétend certes pas renvoyer à une uniformité de l'expression de la cause dans la langue correspondant à cette époque. Une telle inférence, outre les contestations méthodologiques qu'elle peut soulever, négligerait en l'occurrence deux paramètres : la diachronie et l'hétérogénéité stylistique qui — s'ils n'influent pas sur le sens des différents outils — jouent sur leur fréquence relative. Si l'on perd en cela l'espoir de reconstituer l'image de l'expression de la cause, cela doit d'autant plus stimuler à mieux cerner l'usage que la littérature fait de ces outils, et par là, la poétique que peut trahir un tel usage.

Cause et poétique(s)

Une poétique ou des poétiques du texte médiéval ? La cause semble révélatrice à ces deux niveaux : elle manifeste un certain rapport de l'artiste à son texte et à son public mais aussi les enjeux divergents de textes formellement différents.

La dominance des « coordonants » *car, que* — pour reprendre la terminologie habituelle — est nette et permanente. Certes, ces monosyllabes, par leur brièveté même dans une littérature en majorité versifiée, se prêtent bien à tous les usages. Pourtant le phénomène nous paraît surtout symptomatique d'une littérature qui participe à « un

type de culture à dominante orale » (10) et qui prétend dire le vrai. *Car* est lié à la parole comme le montrent aussi bien ses emplois (ordre, question, exclamation que l'on justifie) que son association fréquente avec les première et deuxième personnes ou les temps du présent — à l'inverse de *por ce que* lié à la non-personne (il) et au passé. Cette opposition que l'on pourait faire apparaître avec précision dans des tableaux statistiques nous semble résumée dans le passage suivant où la cause intervient successivement dans le style direct puis dans le commentaire du narrateur :

— « Tornons lui les chiés des chevaux, car s'il nos prent al travers, il nos metra ja trop a mal ». Et ce disoit-il por ce qu'il quidoit del duc que ce fust Guillaumes des Bares (11).

Par la voix du personnage, *car* suivi du présent justifie un impératif de première personne ; *por ce que* permet au narrateur d'expliquer au passé les actes de son personnage. Le fonctionnement de *car* confirme ainsi l'opposition discours/récit suggéré par Benveniste mais — tout à la fois — la subvertit : dans la narration même *car* qui vient sans cesse justifier l'énonciation réintroduit le narrateur et inscrit dans le texte son rapport au public, au sens dramatique du terme. Ainsi, dans une littérature où « l'énoncé est indissociable de l'énonciation » (12), tout récit est en même temps discours. Zumthor, mettant en relief dans l'ouvrage cité le caractère dramatique d'une littérature qui suggère toujours un dialogue virtuel entre les deux pôles texte-récepteur note, p. 42 : « La poésie médiévale est poésie en situation : et cette situation est inscrite dans le code, à une profondeur telle que le texte nous apparaît d'une extrême pauvreté en indices y renvoyant explicitement. » L'omniprésence de *car* semble être un de ces indices. Par ailleurs, ce souci de prouver son dire participe — comme le recours aux autorités ou à l'antiquité de la matière — de ces « protestations de véridicité » (13) d'une littérature qui a pour tâche d'exprimer la vérité globale du monde. « Parole souveraine, émanation d'un Verbe, objet de foi » (14).

Pourtant cette domination générale recèle des écarts significatifs : *car/que* détiennent un monopole quasi absolu dans les épopées les plus anciennes et les poèmes religieux du type du *Saint Alexis*. Il n'y a aucun

10. Cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 38.
11. L'anonyme de Béthune (récit en prose de Bouvines) *Récit des Historiens des Gaules et de la France*, t. XXIV, cité par G. DUBY, *Le dimanche de Bouvines*, Paris, 1973, p. 250.
12. Cf. P. ZUMTHOR, *op. cit.* p. 41, et, en général, pour ce qui concerne le caractère d'oralité et de véracité, l'ensemble des chapitres I et II.
13. Ibidem, p. 35.
14. Ibidem, p. 38.

por ce que, non plus, dans *Le charroi de Nîmes* ou *La prise d'Orange*. A l'inverse, la proportion de ces mots par rapport à *por ce que* s'abaisse singulièrement dans des textes historiques en prose du XIII[e] siècle : *Grandes Chroniques de France*, récits de Clari et de Villehardouin. La très faible présence de *por ce que* dans la première catégorie peut certes s'expliquer par des facteurs métriques et historiques : étroitesse du décasyllabe, syntaxe archaïque privilégiant la parataxe ou — à tout le moins — la coordination par maladresse à manier les subordonnants. Mais ce choix syntaxique nous paraît tout autant révélateur de la vision du monde qu'expriment ces textes. Dans un univers a-temporel, régi par le plan divin et éternel, la causalité événementielle ne peut qu'être dérisoire. Auerbach décèle dans la narration épique qui « évite de condenser et d'articuler rationnellement les faits au profit d'une disposition continue, juxtapositive (...) et dans laquelle les relations causales et même temporelles s'estompent » (15) l'indice d'une conception figurative de l'histoire qui, selon lui, domine la littérature occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XVI[e] siècle. Dans cette perspective, tout événement terrestre n'est pas la conséquence d'un autre événement appartenant au même plan terrestre, mais un signe, la « figura » qu'il convient d'interpréter, par une correspondance spirituelle, comme l'accomplissement d'un événement historique antérieur qui le préfigurait. Ce qui importe alors ce n'est pas la connexion horizontale entre les faits de ce monde mais leur interprétation — la preuve, non le motif (16). On a d'ailleurs souvent noté que cette syntaxe « rustique », peu fournie en outils de causalité marque, en revanche, plus fréquemment les relations de conséquence ; nous serions tentée de voir là un autre indice du but assigné à cette littérature : il s'agit non d'expliquer les faits mais d'enregistrer les *gesta Dei*.

En outre, *car* est particulièrement apte à relier des propositions aux plans temporels distincts, faisant fusionner dans une même phrase, la temporalité du récit au passé et le présent commun au récitant et à son public qui réactualisent ce passé (*lors*) en un présent (*or*) :

> Lors vosist estre a Chartres ou a Blois
> ou a Paris, en la terre le roi,
> quar or ne set de lui prendre couroi
>
> *Prise d'Orange* 330

15. Cf. AUERBACH, *Mimesis*, Paris, 1977.

16. *Ibid.* pp. 84-85 « La liaison horizontale, c'est-à-dire temporelle et causale, se dissout, le hic et nunc n'est plus un simple élément d'un processus terrestre, mais en même temps, quelque chose qui a toujours été et qui s'accomplit dans le futur ». Procéder ainsi c'est établir une relation entre deux événements qui ne sont reliés ni temporellement ni causalement, une relation qu'il est impossible de postuler raisonnablement dans la dimension horizontale (...) On peut seulement établir ce rapport en rattachant les deux événements verticalement à la providence divine... »

Beranrd Guenée rappelle que, pour l'historien chrétien, il n'y a qu'un temps, au point qu'à la fin du Moyen Age encore, les bibliothèques anglaises réunissent dans une même catégorie livres d'histoires et prophéties (17) : l'épopée et le chant religieux s'inscrivent pleinement dans cette achronie. La fusion temporelle peut se doubler d'une ambiguïté quant à l'énonciateur, superposant parole du personnage et parole du narrateur :

> De grant outrage commença a parler
> vers Looys, car servit l'ot assez.
>
> *Le charroi de Nîmes,* 129

Le récit en tant qu'énoncé des événements se fond alors avec son énonciation, faisant pénétrer les auditeurs dans l'a-temporel où ils rejoignent les actants de l'Histoire. *Car* participe ainsi à cet enjeu majeur de l'épopée : révéler à la communauté ses valeurs, intégrer l'accidentel à « une intemporalité triomphante, à une durée éternelle, dans la présence et le chaud dialogue virtuel, du chanteur et de ceux qui l'écoutent » (18).

En revanche, lorsque l'histoire se libère de sa fonction d'hagiographie laïque présente dans les œuvres en vers comme *Brut* ou *Guillaume le Maréchal* — même si elle reste véhicule d'idéologie — les faits et leur enchaînement prennent de l'importance. La proportion de *car/que* par rapport à *por ce que* est d'environ 39 dans *La Chanson d'Aspremont,* 16 dans le *Roland,* 11,5 dans *Le Couronnement de Louis ;* or elle est de 4 dans les ouvrages de Clari et de Villehardouin, 1,5 dans une trentaine de chapitres des *Grandes Chroniques* (livre I, chapitres 1 à 24, livre II, chapitres 1 à 10). L'écart est frappant : la causalité n'est plus seulement providence à dire. Cette fréquence plus importante de *por ce que* coïncide avec un tournant dans le genre historique, au XIII[e] siècle. On constate, en effet alors, une double sécularisation de l'histoire qui, échappant au quasi monopole des moines, est écrite, bien plus souvent, en langue vulgaire, par des laïcs ou des clercs s'adressant à un public de laïcs. Ce goût nouveau d'un public aristocratique manifeste soit le souci de célébrer un lignage soit une curiosité pour les événements, en particulier les événements contemporains (19). B. Guenée note, à ce propos, l'importance de la croisade dans le changement du goût du public et, partant, de l'historiographie (20). Ce

17. B. GUENEE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval,* Paris, 1980, pp. 20-21.
18. P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme,* Paris, 1975, p. 239.
19. G. DUBY, *Le dimanche de Bouvines, op. cit.* pp. 185-186.
20. B. GUENEE, *op. cit.* p. 360 ; voir aussi pp. 363-364 pour le goût des laïcs pour l'histoire au XIII[e] siècle.

regain d'intérêt pour « l'actualité » s'accompagne d'un souci accru des relations causales. Jusqu'alors, l'historien médiéval, liant histoire et théologie, n'explique pas tant les faits par des causes particulières, terrestres, que par la cause générale qu'est la volonté divine. Cette attitude commence à se modifier au XIIIe siècle où l'on prend davantage en considération l'enchaînement naturel des faits (21).

Nobles, écrivant pour leurs pairs les aventures contemporaines qu'ils ont vécues, en l'occurrence la Croisade, Clari et Villehardouin semblent caractéristiques du renouveau du projet historique à leur époque : l'importance accrue du nombre de *por ce que* dans leurs textes manifeste grammaticalement cette mutation.

On pourrait, cependant, s'étonner de voir une régression relative de *car* dans deux œuvres où, fait peu fréquent au Moyen Age, l'auteur se nomme pour témoigner sur son temps : sa place semble prépondérante dans l'œuvre et cela devrait infirmer nos hypothèses concernant la relation privilégiée entre *car* et la parole. Ce paradoxe nous semble justement typique d'un certain dessein du narrateur : rapporter objectivement, chronologiquement les faits dont il a été le témoin et qu'il a appris en se référant à des témoignages précis. Daniel Poirion a montré, à propos de Villehardouin, comment le narrateur assimile en récit les multiples discours que lui livre sa documentation et qui ont contribué à la marche des événements (22). Son œuvre est témoignage personnel, œuvre de mémoire, certes, mais aussi et surtout volonté d'ordonner les faits. « Son récit cherche à développer tout ce que contiennent de cause et d'effet les discours qui ont conduit les croisades où l'on sait » (23). D. Poirion oppose cette volonté organisatrice, qui tend à dépasser la subjectivité de l'auteur, à la manière de Joinville : il n'est pas indifférent de noter que les *car* prolifèrent chez cet auteur qui utilise pourtant lui aussi, la prose. On comprend, du même coup, que l'accroissement relatif du nombre des *por ce que* dans la prose historique du XIIIe siècle, ne peut s'expliquer uniquement par la liberté syntaxique qu'offrirait la prose, permettant à des articulations conjonctives plus longues de s'insérer dans le tissu de la phrase. On constate, d'ailleurs, que d'autres genres de prose ne comportent pas uniformément ce phénomène. Il faut donc bien y voir une volonté propre à l'historien, dans ces textes, de s'effacer devant les faits pour en exposer l'enchaînement — ou de feindre de le faire. Ce type d'écrit nous paraît ainsi, dans la littérature en ancien français, le plus proche d'une mimesis. « Montrer, ce ne peut être qu'une façon de raconter, et cette

21. Ibidem pp. 207 à 211 et 362 en particulier.
22. D. POIRION, « Les paragraphes et le pré-texte de Villehardouin », *Langue Française*, n° 40, décembre 1978, pp. 45-59.
23. Ibidem p. 57.

façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus à le dire le moins possible (...) feindre de raconter, c'est feindre de se taire » (24). L'historien se faisant plus impersonnel, les indices grammaticaux de sa voix, comme *car*, se font moins fréquents.

La prose romanesque et didactique du XIII[e] siècle partage-t-elle ce dessein ? La situation statistique est variable : la proportion de *car/que* par rapport à *por ce que* est supérieure à 10 dans *Le Roman de Tristan* en prose ou *La Quête du Saint Graal* mais elle s'abaisse à 5 ans dans *La Mort Artu* et davantage encore dans des mises en prose de textes, à l'origine, versifiés comme *Le Roman du Graal.* Il y a là une diversité dont on pourrait tirer argument pour voir dans cette forme le seul reflet véridique de la parole médiévale, l'irrégularité des fréquences trahissant la liberté insaisissable du vécu : ainsi la prose serait le lieu privilégié pour saisir la langue vierge de toute « écriture », de toute déformation stylistique. On y rencontrerait enfin non la cause filtrée par le dessein poétique d'un genre mais la cause « telle qu'on la cause » au XIII[e] siècle.

Il nous semble pourtant possible de discerner des constantes dans l'utilisation de la cause en prose romanesque et didactique, constantes qui sont autant d'indices d'une poétique de cette prose qui reste à définir. La comparaison des versions en vers et en prose d'un même récit — comme *Le Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron (25) et la version en prose du manuscrit de Modène (26) ou *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne* (27) dans les versions T et X — nous paraît, à cet effet, éclairant. On constate un double phénomène : la diminution des coordonnants *car/que* en prose (on passe respectivement dans ces deux textes de 112 à 53 et de 41 à 33) mais, conjointement, l'apparition de ces connecteurs en prose, là où le vers emploie la parataxe. La mise en prose semble ainsi appliquer à propos de *car/que,* un double principe : resserrer le texte en supprimant des détails, des commentaires, en condensant plusieurs phrases en une seule, remaniements qui entraînent la disparition de *car ;* mais, lorsque deux propositions existant en vers sont conservées en prose, conservation ou, éventuellement, apparition d'un mot de liaison. Tendance, d'une part, à l'effacement du narrateur, à l'absorption du discours en récit, que l'on voit nettement à l'œuvre quand *por ce que* se substitue à *car,* le récit impersonnel à la parole :

— Judas crie : « Bien le tenez,
Car il est merveilles forz hom. »

Robert de Boron, 388-389

24. G. GENETTE, *Figures III,* Paris, p. 187.
25. Edité par W.A. Nitze, Paris, 1983.
26. Edité par B. Cerquiglini, Paris, 1981.
27. Edition Dembowski, voir supra.

— Et Judas lor crie : « Tenez lou bien. » Et ce lor dist il por ce que il lou savoit mout a fort. »

Robert de Boron, C. 22 (9)

Le manuscrit versifié superpose la voix du narrateur à celle du personnage, en l'absence d'une ponctuation rigoureuse ; la prose disjoint nettement les deux énonciations et transforme la parole en un récit où *por ce que* accompagne la troisième personne. La place de *car* est ainsi amenée à se restreindre.

Mais, simultanément, une autre tendance se fait jour : celle qui consiste à multiplier les connexions syntaxiques pour compenser la perte de cohérence qu'entraîne la disparition de la rime, du rythme, du distique. Ainsi aux vers :

— Joseph, or ne t'esmaie mie ;
La vertu Dieu has en aïe.

Robert de Boron, R. 731-732

se substituent les propositions coordonnées :

— Joseph, Joseph, ne t'esmaier tu mie, car la vertu de mon pere te regardera.

Robert de Boron, C. 27 (16)

L'apparition de *car*, en prose, n'est pas liée au goût du détail, à la volonté d'ajouts « réalistes » mais au désir de créer une forme aussi cohérente que le vers, sans les contraintes du mètre : se libérer de la versification, pour mieux entrer dans le carcan de la syntaxe. La comparaison des deux versions du *Roman du Graal* fait apparaître en prose 12 *car* correspondant en vers à une parataxe. Sur ces 12 *car*, un seul correspond à l'ajout d'un détail, 7 relient des propositions qui, en vers, forment un distique, 2 permettent de marquer le début d'une énonciation, 2 se rapprochent d'un rôle de ponctuation. *Car* participe ainsi, comme d'autres connecteurs, d'une volonté d'établir une liaison que suffisait à maintenir la rime ; on constate, par exemple, dans le passage suivant la double apparition de *car* et de *qui :*

— Vous veez ci, dist il, seigneur,
Les messages l'empereeur ;
Savoir welent ques hons estoit
Cius qui on Jhesu apeloit
Qui de la loi se feisoit sires.
On leur ha dist qu'il estoit mires

Robert de Boron, R. 1417

— Segnor veés ci les messages a l'empereor *qui* vuelent savoir qui cil est que vous avés ocis, qui ert sire de li loi. *Car* l'empereres a oï dire qu'il estoit molt buens mirres.

Robert de Boron, C. 38 (26)

Dans une prose qui ne tolère plus les ambiguïtés sur le locuteur, *car* peut également entrer parmi les dispositifs qui délimitent avec netteté les changements dans l'énonciation ; ainsi apparaît un *car* exhortatif que l'on dit souvent réservé au style épique :

— Com l'oïrent,
En leur cuers tout s'en esjoïrent :
« Enseigne nous comment l'aruns »

Ibid., R. 285

— Et quant li Juïf l'oïrent que il enfragnoit sa loi, si en orent grant joie, et il li disent : « Car nous ensagniés comment nous le porons prendre ».

Ibid., C. 20 (10)

La syntaxe produit un substitut à ce que marquaient la clôture du mètre et le changement de rime. Dans ce rôle de bornage du discours, *car* se rapproche d'un dernier type d'emploi où il fonctionne comme substitut d'une ponctuation. Les vers peuvent, en effet, se passer des deux points ouvrant une déclaration explicative en apposition : la fin du mètre marquée par la rime suffit à indiquer ce rapport. La prose, privée de cette possibilité, utilise *car :*

— volentiers je direi,
Cet essemble en Perrun peurei :
Aussi comme l'iaue ordoia
Des premiers piez c'on i lava (...)

Ibid., R. 341

— Çou est l'essamples Pieron, car tout aussi com li eve fu orde des premiers piés (...)

Ibid., C.

On pourrait montrer cette même fonction, tout à la fois, de délimitation et de cohésion dans 6 des 7 *car* qui apparaissent dans la version X de *Sainte Marie l'Egyptienne.*

Certes, le texte mis en prose n'est sans doute pas un texte en prose normal : la réécriture tend à rendre l'œil critique, poussant à supprimer, dans le domaine de la cause, toute explication qui ne paraîtrait exister que pour les besoins de la rime ou du rythme ; ainsi peut disparaître ce qui semble une cheville :

— Iaue buvoient nient saine,
Car ele n'iert pas de fontaine.

Vie de Sainte Marie l'Egyptienne, T. 723

— (...) et buvoient yaue moult mauvaise

Ibid., X, 31 (8)

On pourrait expliquer là, nous semble-t-il, le plus faible nombre de *car* dans ces textes que dans les romans écrits directement en prose. Il n'en reste pas moins que ces réécritures nous renseignent sur le souci dominant du prosateur : coordonner. Ainsi, même si sa voix s'amuït

par le développement du récit au détriment du discours, les *car* restent nombreux. On chasse le commentateur mais le commentaire réapparaît par souci d'unité.

Nicolas de Senlis expliquant les raisons qui l'ont poussé, au début du XIII[e] siècle, à traduire en prose *La Chronique du Pseudo-Turpin* déclare dans sa préface : « Nus contes rimés n'est verais ». Aussi la prose, porteuse d'une plus grande vérité, supprime-t-elle les *car* qu'amenaient les seules contraintes métriques mais elle ne peut se passer d'un instrument qui lui permet de proclamer la vérité de sa parole et de rivaliser avec l'unité formelle du mètre. Suppression ou adjonction, dans les deux cas triomphe le souci de la vérité. Souci de vérité et non de réalité : l'expansion de *por ce que* n'est pas comparable à ce qu'elle est en prose historique.

Ainsi l'étude de la cause semble fournir ou confirmer certaines directions de recherche sur les particularités de la prose romanesque : plus faible présence du narrateur, restriction et délimitation de la parole, volonté de cohérence s'appuyant sur les ressources de la syntaxe. Dans ce domaine, comme dans l'épopée ou l'histoire en prose, l'expression de la cause reflète moins un système de langue que les options d'une forme littéraire. Autant de poétiques divergentes.

Reste pourtant l'unité profonde d'une « littérature » qui, confiante dans la Voix n'est pas encore Ecriture ; Parole qui est avant tout commentaire, la cause est là pour justifier non pour expliquer, pour prouver le dire. « Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage. (...) A tout faire parler. C'est-à-dire à faire naître au-dessus de toutes les marques le discours second du commentaire. Le savoir n'est ni de voir ni de démontrer, mais d'interpréter » (28).

28. Cf. M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, 1966, p. 55.

Katherine FRIZZA

LE LAI DE DOON, OU LE FONCTIONNEMENT DE LA BRIÈVETÉ

« *Il est interdit d'entrer dans ce jardin avec des fleurs à la main* » (1).

Au seuil de la littérature médiévale, il conviendrait de se souvenir de cette consigne, et de suspecter l'appellation de récit bref, qui fleurit maintenant sous les plumes les plus autorisées, de venir tout droit de notre littérature moderne. Car si l'on considère ce que recouvre ce genre, assez récemment apparu dans le domaine médiéval, et qui semble désormais faire loi, on voit se côtoyer *exempla*, vidas, lais et fabliaux. Autant de genres spécifiques, possédant chacun une tonalité, un imaginaire et une écriture particulière. A quel titre peut-on subsumer ces différents genres en un seul ? Leur commune brièveté ? Cela saurait-il suffire ?

Il y aurait pourtant bien des raisons de s'en satisfaire. Face aux lais et aux fabliaux auxquels nous avons restreint notre observation (2), la critique depuis J. Bédier avait depuis longtemps effectué le rapprochement et mis en œuvre la comparaison, en constatant et en se basant sur leur parenté ; dans le temps : lais et fabliaux apparaissent et disparaissent ensemble entre le XII[e] et le XIII[e] siècle ; dans leur forme : emploi de l'octosyllabe, et brièveté commune (d'une centaine de vers à mille vers). Mais ce rapprochement devait conduire à un divorce. La critique s'est en effet attachée à la thématique de ces genres : le lai, évoluant dans un univers courtois où la matière celtique donnait le cadre des histoires, l'autre, le fabliau, mettant en scène un monde quotidien, réaliste dit-on, où le rire et la grivoiserie faisaient loi.

1. J. PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*, Gallimard.
2. MARIE DE FRANCE : *Les Lais*, éd. J. Rychner, Champion, Paris, 1977 ; *Lais anonymes des XII[e] et XIII[e] siècles, édition critique de quelques lais bretons*, par Prudence O'Hara Tobin, Droz, Genève, 1976 ; *Les fabliaux français du Moyen Age*, éd. Ph. Ménard, Droz, Genève, 1979.

Partant de là, J. Bédier (3) concluait à un divorce plus fondamental encore : celui du public ; pour les lais, un public noble et nourri aux règles courtoises ; pour les fabliaux, un public bourgeois ou populaire, au rire facile, aux exigences littéraires moindres. Les grandes critiques qui suivirent, celles de Per Nykrog (4) et de Jean Rychner (5) restèrent dans le sillage ouvert par J. Bédier. Elles s'attachèrent en considérant conjointement lais et fabliaux à démentir cette scission, et à reformuler les rapports entre ces œuvres et leur public : public beaucoup plus homogène selon P. Nykrog, qui par ailleurs menaçait les frontières existant entre lais et fabliaux, œuvres capables d'adaptation stylistique en fonction du public auquel elles étaient lues.

Ainsi la notion de « récit bref » sous laquelle on associerait ces genres en vertu d'un caractère formel met un terme à ce débat de type thématique et socio-littéraire. De genres ennemis, lais et fabliaux devenaient genres jumeaux.

A ce stade, la critique s'est faite plus discrète, peu soucieuse de justifier ce regroupement, d'en explorer la pertinence, c'est-à-dire de regarder ces œuvres à la lumière de leur brièveté, et de montrer comment cet aspect commun, mais secondaire *a priori,* pouvait organiser de manière similaire la narration de ces récits. Si la brièveté ne doit rester qu'un caractère externe à ces genres, la notion de « récit bref » est vide. Il convient donc de sonder un peu les arcanes de la brièveté, de se demander si une commune brièveté implique des modes de fonctionnement et des écritures communes au lai et au fabliau.

En considérant ici le seul *Lai de Doon* (6), nous nous sommes appliquée à repérer sur quels points de la narrature pouvait influer la brièveté de ce lai (seulement 286 vers). Si l'on tient compte parallè-

3. J. BEDIER, *Les Fabliaux,* Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, Paris, 1898.

4. PER NYKROG, *Les Fabliaux, études d'histoire littéraire et de stylistique médiévale,* Munkaarg, Copenhague, 1957.

5. JEAN RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux, variations, remaniements, dégradations,* Droz, Genève, 1960, vol. 1.

JEAN RYCHNER, « Les fabliaux, genres, styles, publics », dans *Littérature narrative d'imagination,* P.U.F., Paris, 1961, p. 41-52.

6. *Le Lai de Doon,* édité par P.M. O'Hara Tobin, *op. cit.* En voici un bref résumé : La Demoiselle orgueilleuse, héritière de Daneborc, soumet ses prétendants à une épreuve (traversée de la mer à cheval) avouée, rédoublée par une autre non avouée : les prétendants sont accueillis, on leur propose de dormir ; ils en meurent. Doon passe outre la première épreuve, et déjoue la seconde qui est un piège. La Demoiselle continue de refuser sa main, et soumet Doon à une nouvelle épreuve mortelle : il survit. La Demoiselle doit se marier. Après le mariage, Doon l'abandonne en lui confiant un anneau qu'elle devra remettre au fils qu'elle porte, lorsqu'il sera en âge d'être adoubé. Doon part. Plusieurs années passent, son fils traverse la mer pour venir triompher dans le pays de son père. Ayant appris l'existence de ce jeune et valeureux chevalier, Doon le rencontre dans un tournoi ; son fils est le plus fort, mais Doon reconnaît l'anneau. Ils retournent ensemble auprès de la Demoiselle orgueilleuse.

lement de la longueur de l'histoire (qui se déroule sur plus de vingt ans), il convient de se demander de quelle économie narrative use le texte pour résoudre le hiatus entre temporalité du récit (ou diégétique) et temporalité de l'aventure (ou intradiégétique). Il faut bien que la « façon de dire » soit sur-signifiante, pour compenser la brièveté du récit. Le récit, dans le creuset de l'écriture, dans sa « matérialité », dit Paul Zumthor, se doit de doubler, de supporter et d'enrichir le signifié.

Nous avons concentré notre attention sur l'organisation des différents types de discours — direct, indirect, et pseudo-indirect libre, pour ceux qui présentaient une ambiguïté — en cherchant à voir de quelle manière leurs enchaînements, leurs alternances pouvaient servir la narration brève, et d'une certaine manière y suppléer. Le choix d'un discours plutôt qu'un autre, consacré à un personnage plutôt qu'un à un autre, repose sur une volonté signifiante qui vient doubler, et parfois même dépasser le récit même. De cette manière, on pouvait avancer que, faute de place, le récit bref travaillait ses moyens d'expression, sa matérialité, en vue d'un complément de signifiance.

Dans le peu d'espace/temps textuel imparti au lai, les éléments narratifs vont être organisés en vue d'une efficacité baximale : le sens des discours va doubler le sens de l'histoire ; la valeur propre de chaque type de discours (direct, indirect et retransmis) comme la nature de leurs enchaînements et de leur succession nous paraissent redire, à leur niveau, la structure ; niveau muet, imperceptible, mais cependant parlant. Une analogie s'établit d'elle-même entre la structure urbaine, qui faute d'espace, utilise la hauteur, les étages et le soussol, et le récit bref, contraint à ne pas s'étendre, qui produit du sens à chaque degré de sa construction.

L'histoire est avant tout celle d'un rapport de force engagé entre la Demoiselle orgueilleuse, avide d'indépendance, et ses prétendants, soumis à une mortelle et maligne épreuve. Doon aura l'heur et le malheur d'en triompher. On passe d'un état où la Demoiselle orgueilleuse est « supérieure » à Doon, à un état inverse, où elle se trouve en position de faiblesse, et, plus généralement, de la mésentente initiale qui déclenche le lai à la concorde finale. Le discours direct correspond à la position de supériorité de celui qui le tient, par rapport au(x) autre(s) personnage(s) : il est, logiquement, réservé à la demoiselle au début du récit. Parallèlement le discours indirect traduit la faiblesse de celui à propos duquel on en use, c'est-à-dire celle de Doon à l'ouverture du lai.

L'ordre des discours, redoublant l'analyse de la trame diégétique, permet de repérer quatre épisodes. Le premier décrit la donnée initiale : la demoiselle y affirme son indépendance en refusant le mariage. Le défi qu'elle lance aux prétendants est retranscrit en discours direct :

« Ja ne prendra, ce dit, seignor,
se tant ne feïst por s'amor
qu'en .I. seul jor vosist errer
de Sothantone sor la mer
desi que la ou ele estoit » (vers 29-34).

Le sort fatal des malheureux n'apparaît que dans un vers de discours évoqué :

« (Li chanbellenc mort les trovoient)
e a lor dame racontoient... » (vers 60-61)

La situation est encore la même durant le deuxième épisode, qui représente l'arrivée de Doon et l'accomplissement de la première épreuve. Le discours évoqué rend compte du premier événement (7) et de la première rencontre de Doon avec la demoiselle. La demande en mariage formulée par le héros après avoir remporté l'épreuve est en discours indirect :

« a la pucele vet parler
e ses covenanz demander. » (vers 131-132)

Le troisième temps du récit est celui du retournement, où Doon, après avoir définitivement triomphé, épouse la demoiselle et la quitte au lendemain du mariage : la ruse passe de son côté, et le discours direct aussi. La demande en mariage effective a lieu cependant au discours évoqué :

« e a Daneborc est alez
ses covenanz a demandez. » (vers 155-156)

Nous verrons que cela a son importance. Il en va de même pour une partie de la supplique que la demoiselle adresse à son époux, qui s'achève en discours indirect :

« de remanoir merci li crie
e bien li dit qu'il la traïe. » (vers 171-172)

Mais la réponse de Doon est au discours direct (pendant dix vers), pour la première fois depuis le début du lai.

La situation à la fin du troisième épisode est strictement symétrique de la situation initiale : le déséquilibre a changé de sens, mais il reste présent. Au lieu de s'arrêter là, le lai s'efforce alors de dépasser cette

7. Vers 82-86 : « ...par son mesage li manda
qu'el païs estoit arivez,
envoiast li de ses privez
qui le deïssent verité
q'au jor qu'il lor avoit nommé. »

opposition, en établissant concorde et égalité de statut entre les personnages. Un tel exercice n'a d'ailleurs pas lieu directement entre Doon et la demoiselle, désormais exclue de la parole, mais entre Doon et son fils, plus apte à se placer sur le même terrain (guerrier ou discursif) que son père. L'ensemble de ce quatrième épisode est placé sous le signe du discours direct, renforcé par l'usage systématique de prolepses (8) : aussi bien les paroles de Doon que celles de son fils sont jugées dignes d'une relation exacte, qui insiste sur leur statut équivalent.

L'extrême habileté avec laquelle la narration utilise les discours dépasse par sa perfection la seule économie de la brièveté. Le principe, selon lequel s'établit un parallèle entre le sens de l'histoire et la valeur de ces discours et de leurs enchaînements, mérite d'être étudiée dans ses nuances.

Le cas du discours évoqué, tout d'abord, attire particulièrement l'attention : en effet, il est porteur d'une neutralité ou d'une ambiguïté assez forte et ne se conforme pas à la simple mathématique du renversement. Pour se servir des catégories de G. Genette, le discours évoqué correspond à une scène de dialogue traitée de manière « sommaire », et où la narration ne cède pas la place à la représentation. Or le sommaire résume, d'où son évident intérêt pour le récit bref. Il permet, sans les gommer, de passer rapidement sur certains propos, nécessaires à la compréhension du déroulement de l'action mais cependant tenus en second plan. Le discours évoqué et son utilisation relèvent de la hiérarchisation des séquences narratives, essentielle à l'économie du récit bref.

Dans le *lai de Doon*, si l'on s'en tenait à ce que l'histoire et l'épreuve que la demoiselle instaure semblent être, les scènes transmises au discours évoqué devraient l'être au discours direct. Théoriquement ; c'est-à-dire, si la demoiselle ne trichait pas, ne pipait pas l'épreuve. Et, à lui seul, le discours évoqué offre un indice de suspicion ; si l'épreuve était dans la traversée de la mer, pourquoi le récit n'en ferait-il pas plus de cas ? Mais la tricherie de la demoiselle est double.

La première ruse, est l'épreuve dissimulée du sommeil. Doon ayant déjoué le piège du sommeil mortel demande la récompense due : aboutissement normal et primordial de l'épreuve. Or la demande du « covenanz » est au discours évoqué. Ensuite, la demoiselle redouble l'épreuve, ce qui explique l'effacement des succès précédents. Ayant triomphé de cette seconde épreuve, Doon obtient cette fois satisfaction : c'est encore le discours évoqué qui est en usage. La fin n'est pas où elle devrait être ; d'autres finalités, d'autres intentions sont en jeu.

8. Nous utilisons cette notion au sens défini par BERNARD CERQUIGLINI dans *la Parole médiévale*, éditions de Minuit, Paris, 1981.

Ces trois fins de récit possibles et chaque fois différées révèlent l'existence d'un ordre apparent de motivation, et d'un ordre dissimulé (et réellement conducteur) dans le récit. Ces ordres répondent directement aux fausses intentions et aux intentions cachées des deux protagonistes. Dans la première partie du récit, c'est la demoiselle qui impose un ordre factice et un ordre réel, l'apparent et le caché. Après la seconde épreuve, c'est Doon qui gère l'apparent et le caché, ordre double, de l'immédiat et du lointain. Le récit va au-delà de sa fin annoncé : le mariage.

Les deux ruses s'inscrivent dans la matérialité du récit, par le biais de ces discours évoqués, qui trompent l'attente de l'auditeur. Ecrire ces fausses fins au discours évoqué revient à les dénoncer immédiatement et « stylistiquement » comme fausses. Le paradoxe qui naît entre l'attente d'un moment final et donc culminant et l'effacement avec lequel on les traite, relance immédiatement le récit vers sa suite ; et l'on peut noter que la narration n'use pas des moyens courants (intervention du narrateur) pour indiquer une suite de l'intrigue. Muettement, mécaniquement, le discours évoqué relance le récit, en faisant l'économie de toute explication. L'attente trompée du lecteur se détrompe à la compréhension implicite — et insensible — de la valeur du discours employé.

En ce qui concerne les discours directs et indirects, la situation est beaucoup plus simple : le personnage en situation de force bénéficie, on l'a dit, du discours direct de manière exclusive. Ce partage des discours a déjà été établi en ce qui concerne les rapports de la demoiselle orgueilleuse et de Doon ; il reste à voir comment le postulat se comporte dans la relation finale et conclusive de Doon et de son fils.

Ce fils est à la fois chargé de conquête chevaleresque, et de reconquête affective (celle du père). Il œuvre à la fois pour lui et pour ses parents ; sa mission est de ne vaincre son père (chevaleresquement) que pour mieux soumettre sa mère (affectivement). Plus, de rétablir ce faisant la concorde. Porteur de l'anneau, signe de circularité, il est le messager de la réconciliation, de la réunion, dont la figure symbolique est aussi celle de l'anneau.

Doon et son fils s'affrontent en tournoi, ignorant l'un comme l'autre l'identité respective de leur adversaire. Le fils de Doon est victorieux. Cette situation ambiguë se reflète, au niveau des discours, par l'utilisation d'un intermédiaire, et d'une prise de parole de Doon au style indirect :

> « ...Doon fet le vallet mander
> que il venist a lui parler. » (vers 233-234)

Ce n'est qu'ensuite que le dialogue pourra s'établir directement :

« Doon l'a mis a raison.
— Qui es tu, fet il, biaus amis,
qui de mon cheval m'as jus mis ? » (vers 236-238)

Or, signe déjà de possible réconciliation, de concorde et d'égalité retrouvée, de rapport de force aboli, les deux personnages parlent sur le même mode, et de manière pratiquement équivalente, quant à la longueur.

A ce stade de l'histoire, Doon ne sait pas encore que le chevalier avec lequel il vient de combattre est son fils. Une situation d'égalité s'instaure d'office, par le biais de ces discours équivalents ; on avance dans la voie de l'égalité des rapports de force. La révélation de l'identité ayant lieu, c'est Doon qui reprend la parole, et qui va la conserver, durant 16 vers ; intervention maîtresse, dans la mesure où elle consacre la réussite des plans projetés par Doon. La médiation qu'il avait mise en place, à son départ, pour conquérir sa femme, fonctionne parfaitement. L'analepse des vers 255-270 (9), par laquelle Doon retrace le passé, fait de lui le maître de la situation en même temps que le maître d'œuvre.

Il reste à soumettre à l'observation la part du narrateur tenue dans les dialogues. G. Genette (10) dit que discours direct constitue le degré zéro du récit ; il marque en effet la frontière où se tait le narrateur. Progressivement dans cette fin de récit, le discours direct s'affranchit du récit, encore présent dans la prolepse, qui est une manière pour le récit de passer le relais au discours. Plus encore, il semble endosser la responsabilité du récit, encore présent par la prolepse, qui est une manière pour le récit de passer le relais au discours. Plus encore, il semble endosser la responsabilité du récit, lors de l'évocation/narration du passé. C'est en perdant le combat avec son fils que Doon fait triompher sa ruse ; c'est en abdiquant ses droits au profit du discours, que le récit témoigne de sa force.

Au reste, on peut encore remarquer que le narrateur va rester présent dans les premiers échanges entre Doon et son fils ; cela par l'intermédiaire des prolepses, annonçant le discours. Ce tutorat du

9. « — Vallet, fet il, bien m'aparçui
qant tu jostas a moi jehui,
que tu eres de mon lingnage. (...)
Vien moi besier, je sui ton pere ;
molt est orgueilleuse ta mere,
par grant travail la porchaçai.
Qant prise l'oi, si m'en tornai,
onques puis ne la regardai ;
cel anel d'or li commandai
et dis qu'ele le vos donnast,
qant en France vos envoiast. »

10. Dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

récit auprès du discours direct ne disparaît qu'à la dernière réplique : celle qui, instaurant la réconciliation, met fin, justement, au récit.

Si chaque discours revêt, par ce qu'il est, un sens qui dépasse ce qu'il dit, l'agencement des discours entre eux, au niveau de l'ensemble du texte, est aussi porteur de sens. L'assemblage des différents types de discours déploie une signifiance à laquelle nous allons nous attacher.

Le rapport de force qui pose l'impossible union de Doon et de la demoiselle orgueilleuse, la discorde dont est faite leur relation se trouvent écrits non seulement par l'histoire, mais aussi par l'énonciation. Il semble à ce point de vue fort symbolique que les échanges entre Doon et la demoisele ne se fassent jamais sur le même plan. Au discours direct de l'une ou de l'autre ne correspond jamais que le discours indirect. Leur communication est toujours discursivement disjonctée. Ce phénomène réécrit la discorde des personnages, dépend de la situation de tromperie et de ruse qui par ailleurs gère l'ensemble des échanges discursifs.

La ruse consiste bien à mener quelqu'un ou quelque chose en un but donné, tout en le lui laissant ignorer. On ne parle que d'un but factice, en parvenant au but visé et caché. Elle implique donc un jeu sur les finalités, œuvrant sur des êtres ou des choses qui, eux, sont fixes. Elle commande qu'en sa fin, un parcours signifiant qui se donnait pour unique s'avère double. Que l'une des finalités ne soit que le moyen de l'autre. Reste enfin dans la ruse l'obligatoire présence d'un être joué, dupé. Dans la ruse, le sens se déplace ; le sens est là précisément où on ne l'imagine pas. Or, dans *Doon*, tour à tour, la demoiselle, Doon, et le narrateur se montrent rusés. La demoiselle en truquant et en doublant l'épreuve (elle n'est pas là où elle se proclame être : dans la traversée, mais, en fait, dans le sommeil). Plus généralement, la finalité n'est pas de se trouver un époux, mais de les éliminer. Doon alliant la force à l'ingéniosité ne dort pas, puis triomphe de la seconde épreuve. Mais son défi, qui consiste à partir au moment où il a triomphé, s'attaque au fondement de la ruse de la demoiselle : sa volonté d'indépendance. Doon, après avoir conquis, décide qu'il doit à son tour être conquis ; il laisse cette tâche à la demoiselle imprenable, qui l'accomplit par l'intermédiaire de son fils. Il ruse en dédaignant la dédaigneuse, en abandonnant pour être reconquis, et pour mieux triompher.

A une ruse en succède une autre : c'est ce qu'explique la disjonction des discours, qui en provient d'ailleurs directement. La demoiselle, puis Doon, ayant chacun des desseins cachés, n'entrent jamais dans une relation franche ; ils s'échappent mutuellement. La dernière séquence du récit, en réunissant des égaux potentiels, Doon et son fils, marque l'aboutissement de la ruse et la mise au jour du dessein caché.

D'une manière significative, l'anneau de reconnaissance que porte le fils de Doon est aussi le signal et le symbole de la réunion et de la réconciliation. C'est par l'intermédiaire de la ruse et de l'anneau que se forge une entente réelle. S'il faut ces médiateurs dans l'histoire, il en faut aussi dans le passage du récit au discours, les prolepses, comme, plus concrètement, il faut l'entremise d'un valet pour que le dialogue commence. Jusqu'aux 16 longs vers narratifs de Doon, l'intervention du narrateur est au cœur des échanges. Ce n'est qu'à la dernière intervention du fils (vers 271 : « — Sire, fet il, s'est verité. ») que le discours direct s'établit sans le recours du narrateur ; les paroles du fils succèdent, narrativement sans rupture, à celles de Doon. La parole, à l'image de l'anneau, circule ; une parole franche, de même nature et sans intermédiaire, triomphe et s'impose en même temps que la concorde s'installe. Cette parole franche étant rétablie, le récit se tait, comme s'il n'était généré que par ce conflit.

Esthétiquement et symboliquement, l'anneau régit la structure finale ; au cercle de la bague correspond celui de la parole et celui des êtres. Le texte, en son début, mettait au contraire en scène (et en écriture) l'image de la disjonction et de l'incommunicabilité, dont ce vers paraît une belle inscription :

> « Baiart erre, le cisne vole. » (vers 145)

La répartition des discours s'en fait le porte-parole. Ainsi les discours sont-ils doublement porteurs de sens : par ce qu'ils disent et par la manière dont ils le disent. Dans l'ordre du récit, pour adopter la terminologie de E. Benveniste, les discours font l'objet d'une mise en scène muette, qui raconte encore, à sa manière, l'histoire.

L'étude des discours en leur nature propre ne peut se départir d'une observation sur la nature et la signification de leurs agencements. La volonté de faire ressortir un premier plan, la volonté de varier, qui entre pour beaucoup dans le souci de brièveté, sont ici les guides des choix qui s'opèrent pour la retransmission d'un dialogue.

Non seulement efficaces du point de vue de la brièveté, par leur aspect partiel, et leurs variations de style, les discours des personnages ne se contentent pas de surcoder le récit bref. Ils en organisent le sens, orchestrent sa progression et son dénouement. Les discours en disent donc plus qu'ils ne sont apparemment chargés de dire. A la fin du texte, la réconciliation reste si implicite, qu'il convient bien de penser que sa compréhension émane directement de celle de la nature des discours. L'énonciation double, au dernier moment, l'énoncé ; la narrature prend le relais de la narration.

Jean-Charles HUCHET

L' « AMOR DE LONH » DU GRAMMAIRIEN

Avec ses quelque cinq cents noms de troubadours, ses deux mille sept cents pièces réparties sur à peine deux siècles et demi, la lyrique occitane médiévale demeure une des textualités les plus denses et les plus importantes de l'Occident. Alors que le Moyen Age avait disparu de la scène culturelle, l'intérêt constant qu'elle ne cessa de susciter, de Jean de Nostredame à Sade, de Stendhal à Péladan et à Ezra Pound, tient à ce qu'elle parvint à s'identifier à la langue même de l'amour. Que cette poésie ait enté ses plus chastes efflorescences et ses louanges mariales sur les pièces obscènes du comte de Poitiers constitue un paradoxe, bientôt doublé d'un second : l'amoureux pourpris, où la « reverdie » appelait, au XIIe s., au renouveau du désir, ne laisse plus éclore, au XIVe s., qu'une fleur de rhétorique. Le testament dans lequel « Amors » édicte ses lois aux mainteneurs de la culture troubadouresque n'est qu'un édifiant traité de grammaire. Aux affres du désir et aux folies du corps, les *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier substituent l'amour de la langue. Cet austère infléchissement de la « *fin'amors* », qui paraît épouser la courbe descendante du désir satisfait, pourrait n'être que l'avatar ultime d'une décadence de la tradition troubadouresque, impulsée par la reprise en main idéologique et religieuse consécutive à la Croisade contre les Albigeois (1).

Dans le prologue de la version courte (2) de ses *Leys d'Amors* G. Molinier reconnaît le pouvoir moralement répressif dévolu à la

1. C'est, simplifiée à l'extrême, la thèse de R. NELLI. Cf. *L'Erotique des troubadours*, rééd. Paris, 10/18, 1974, t. 2, p. 75-198.

2. La version longue des *Leys*, en cinq livres (Ms. X, Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.007), commencée vers 1328 et terminée vers 1337, a été éditée par A.F. Gatien-Arnoult (*Las Flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, 3 vol., Toulouse, 1841-48). Cette édition ne satisfait plus aux exigences philologiques ; nous y recourons cependant, faute d'avoir eu accès à l'édition partielle de cette version fournie par G. Gonfroy (*La Rédaction longue en prose des Leys*, Thèse pour le doctorat de 3e cycle, Poitiers, 1981). La version courte, en trois livres (Ms. Z, Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux 500.006), constitue la version définitive en prose des *Leys* ; commencée en mai 1355, elle a été achevée au début mai 1356 (Ed. J. Anglade, *Las Leys d'Amors, Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 vol., Toulouse-Paris, 1919-20). Le manuscrit Y (Barcelone, Biblioteca central, 239) contient, du folio 82 recto au folio 157 verso, une rédaction en vers des *Leys* exécutée de 1337 à 1343 (Ed. J. Anglade, « Las Flors del Gay Saber », *Membries de l'Institut d'estudis catalanes*, 1/2, 1926, p. 33-121).

grammaire et voit dans la « *fin'amors* » un excès, un dévoiement d' « *Amors* » qu'il faut redresser :

> « L'autra razos es per refrenar los avols deziriers els dezonestz movemens del enamoratz e per essenher de qual amor devon amar » (Gatien-Arnoult, op. cit., I, p. 2).
>
> « La dernière raison (de composer les *Leys*) a été de réprimer les désirs insensés et les mouvements déshonnêtes des amoureux et pour enseigner de quel amour il convient d'aimer ».

De quelles vertus « thérapeutiques » et « pédagogiques » les lois de la grammaire sont-elles dotées pour ainsi dissiper le malaise qui entoure « *Amors* » ? pour ainsi s'identifier à celles d' « *Amors* » enfin rendue à son essence ? Dans le livre I de la version courte, G. Molinier répond à cette double question par une allégorie. Les *Leys d'Amors* y apparaissent comme la formalisation de la « *Gay Scienza* », elle-même émanation de « *Philozophia* » représentée « coma una dona de tan gran valor e nobleza » (Anglade, I, p. 72). Objet du désir épistémologique, « *Philozophia* » remplace la « *domna* » des « *antics trobadors* ». Elle se divise en trois disciplines : en « *logical* » (la logique), « *natural* » (les sciences naturelles) et « *moral* » (l'éthique). La « *Grammatica* », où sont édictées les « *leys* », fait partie de la « *scienza logical* » qui abrite tous les modes de formalisation. D'autre part, grâce à un rapprochement « étymologique » comme les aime le Moyen Age, « *Philozophia* » équivaut à « *Amors* » :

> « Philozophia se deshen e.s deriva d'aquesta dictio greca "philos" que vol dire Amor, e per so Amors pot esser dicha mayres de Philozophia per que premierament havem mostrat qu'es Amors que tractat philozophia » (Anglade, I, p. 72).
>
> « Philosophie provient et dérive du mot grec "philos" qui veut dire "Amour", c'est pourquoi "Amour" peut être dite mère de Philosophie et c'est pourquoi nous avons montré qu'amour traite de philosophie ».

La « *grammatica* », dans le temps où elle édicte les lois de la langue, promulgue celles de l'amour. L'allégorie image une logique et fictionne une continuité entre le redressement d' « *Amors* » et la grammaire, là où la critique n'a voulu voir qu'une rupture, voire un reniement. Soumettre la langue et l'amour à une même loi, n'est-ce pas proposer la langue à l'amour ? faire de la langue un objet d'amour ? et, d'un même geste, inviter à se retourner vers l'excès des « *avols deziriers* » qui laissent « *Amors* » sans lois, en proie à l'indicible, afin de dévoiler le fantasme supportant le désir du grammairien ?

La « fin'amors » et le « sobreplus »

Les « *avols deziriers els dezonetz movemens del enamoratz* » vitupérés par G. Molinier ne laissent pas de nous ramener au « *juoc d'amor* » auquel le comte de Poitiers, premier troubadour connu, conviait son auditoire. Avec génie, ce troubadour a réussi à faire naître l'érotique la plus continente de toute la culture occidentale de « *gab* » obscènes. L'obscénité dévoile le malaise sexuel où s'enracine la « *fin' amors* » et en nomme la cause du côté de la femme. Dans *Companho, farai un vers covinen,* le comte se déclare partagé entre « *dos cavals* » qu'il lui faut chevaucher ; si l'une des juments accepte d'être montée, l'autre « *del bailar si defen* » (v. 15) (3), se dérobe à l'étrille. Le sens sexuel de la métaphore se dévoile dans l'avant dernière « *cobla* », lorsque les deux juments cèdent la place à deux femmes : Agnes et Arsen. La proximité phonétique des deux noms (4) donne à penser qu'il s'agit d'une même figure dédoublée, d'une image de la femme divisée par la jouissance qu'en tire le comte et incomplètement possédée. Le « *jauzimen* » pris au corps de la femme ne livre pas le secret de son altérité (cf. la bestialité des « *cavals* ») mais, à l'inverse, délimite une part d'insaisissable qui est aussi un indicible. « *Lo fach* », l'acte sexuel, n'est pas rapport, et la sexualité s'avère marquée d'une faille imagée par la division de la femme. L'image demeure cependant un instrument impropre à la saisie de ce qui se dérobe ; elle fait voir, dans un autre registre. La faille sexuelle n'est pas représentable, du domaine de l'imaginaire.

Les « *dos cavals* », Agnes et Arsen, réapparaissent sous les traits d'Agnes et Ermessen, que le comte, déguisé en pèlerin, doit foutre « *cent et quatre vinz et ueit vetz* » (*Farai un vers, pos mi soneh,* v. 80). La part dérobée est excès. Marcabru tonne contre ces « *putas ardens* » dont les « *con son deziron e raubador* » (5) ; la dame avec laquelle tensonne Montan dévoile, avec une impudeur inégalée au Moyen Age, la nature sexuelle de cet excès :

« canc de fotre non sui assazonada
e ai tengut dos anz un capellan,
e(s) clergues e tota sa masnada » (6)

« jamais de foutre je ne suis rassasiée et j'y ai employé durant deux ans un chapelain, ses clercs et toute sa domesticité ».

3. Ed. N. PASERO, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie,* Modena, 1973.
4. Cf. D. RIEGER, « Guillaume IX d'Aquitaine et l'idéologie troubadouresque. Remarques sur l'emploi des noms propres chez le "premier" troubadour », *Romania,* CI, Paris, 1981, et notre article « Obscénité et "fin' amors" », à paraître dans la *Revue des Langues romanes.*
5. MARCABRU, *Ges l'estornel non s'oblida,* éd. J.M. Dejeanne, Toulouse, 1909, v. 9.
6. *Eu venh vas vos, Senher, fauda levada,* éd. I. Cluzel, *Mélanges Rostaing,* Liège, 1974, p. 161, v. 3-5.

La lubricité tente de dire ce qui échoue dans le « *fach* », et que l'homme verse au passif de la femme en l'espèce d'un surplus de « *jauzimen* » qu'il ne partage pas. L'obscénité n'est jamais qu'un excès de langage destiné à maintenir dans le poème la dimension existentielle du malaise sexuel ; elle ne le signifie pas, elle le rend seulement sensible en laissant affleurer l'insupportable. La revendication féminine supposée par ces textes porte toujours sur cet au-delà, ce « *sobreplus* » qui fait échec à l'union, comme le souligne cette dame évoquée par Guilhem de Saint Didier qui se plaignit et que son mari « ne lui en mette que la moitié » (« *no loy mes mays de mieys* ») et :

« Li mendes tot d'er enan
De *sobreplus* qu'en rete » (7)

« et lui demanda que, dorénavant, il lui donne le surplus dont il la privait »

Le « *sobreplus* », autre nom de la division inhérente au « *jauzimen* », touche à la mort : accorder le « *sobreplus* » équivaudrait à tuer l'épouse :

« Qu'a desmezura l'a gran,
Qu'aucir a.n poiria be
Si no.n avia merce » (Ib., v. 13-15)

« Car il l'avait si démesurément grand qu'il pourrait bien la tuer s'il ne lui accordait pas grâce ».

Le « *sobreplus* » échappe à l'ordre du langage ; en deçà, ou au-delà, des mots, il (ré)inscrit dans le poème la menace du silence et désigne la limite où l'infinitude du « *jauzimen* » féminin s'identifie à l'indicible. Le pèlerin de *Farai un vers pos mi sonelh* ne peut « *fotre* » Agnes et Ermessen qu'à la condition de rester « *mutz* », muet (cf. v. 6-12). Si le langage échoue à dire le « *sobreplus* », seule une combinaison formelle, réduite à l'épure d'une chaîne numérique arbitraire et dérisoire (cf. « *las fotei cent e quatre vinz e ueit vetz* », v. 80), permettra, non de l'appréhender, mais de manifester l'illimité de sa présence. Indicible, le « *sobreplus* » est computable, formalisable par une combinatoire dans laquelle C. Levi-Strauss nous a appris à reconnaître l'essentiel de la structure symbolique. Les pièces obscènes des premiers troubadours découvrent dans le « *jauzimen* » une radicale discordance perceptible dans l'imperfection d'une image (celle des « *dos cavals* », de la femme divisée), au point de suspens du langage, dans l'insupportable de l'obscénité qui en indexe la présence muette et dans l'insatisfaction du misogyne. Cette discordance figure le point où l'impossible à vivre se confond avec l'impossible à dire, où le « réel » fuit sous la réalité. Le « *sobreplus* » serait ce que la philosophie et la psychanalyse contem-

7. *D'una don'ai auzit dir que s'es clamada*, éd. A. Sakari (version du Ms. C), « Une tenson-plaidoirie provençale », *Mélanges I. Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, p. 595-613, v. 6-7.

poraines retiennent sous le terme de « réel » (8). L'érotique et la poétique des troubadours peuvent se lire comme l'édification d'un rempart contre ce « réel » dont l'obscénité définit la nature sexuelle.

Au plan de l'érotique, la crainte du « réel » conduit à renoncer au commerce sexuel. Le « *fach* » devient le « *sobreplus* », au sens de ce qui est en trop, promesse incertaine plus que réalité vécue. Le « *jauzimen* » est exclu de l'ordre d' « *Amors* » :

« Ben sai c'anc de lei no.m jauzi,
Ni ja de mi no.s jauzira »

« Je sais bien que je n'ai jamais joui d'elle ni qu'elle ne jouira jamais de moi »

dit Jaufré Rudel (9), et remplacé par la valorisation des plaisirs préliminaires qui maintiennent intacte la tension du désir où s'enracine le chant. Bernart Marti supplie Dieu de le laisser embrasser sa dame : « *Mas, si.m vailla Dieus ! la bais* » (10) ; Raimon Rigaut vante crûment la supériorité du baiser :

« Per qu'ieu am mais baisar soven
Que.l con, qu'amorta lo talen » (11)

« C'est pourquoi je préfère la bouche que je baise souvent au con qui tue le désir ».

Bernart de Ventadorn réclame le droit de caresser :

« Ara cuit qu'e.n morrai
(...)
si.lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se
qu'eu la *manei*... (12)

« Présentement, je crois que je mourrai (...) si la belle ne m'accueille pas là où elle couche afin que je la caresse ».

Arnaut de Mareuil loue le désir qui met à l'abri de la jouissance :

« Mais am de vos lo talen e.l desir
que d'autr' aver tot so c'a drut s'eschai » (13)

« J'aime mieux le désir de vous que d'avoir d'une autre tout ce que reçoit un amant ».

8. Cf. J.-Cl. MILNER, *L'amour de la langue*, Paris, 1978 et *Les Noms indistincts*, Paris, 1983.
9. *No sap chantar qui so non di*, éd. A. Jeanroy, *Les Chansons de Jaufré Rudel*, C.F.M.A., Paris, 1974, v. 25-26.
10. *Amar dei*, éd. E. Hoepffner, *Les Poésies de Bernard Marti*, C.F.M.A., Paris, 1929, v. 24.
11. *Tota domna que.m don s'amor*, éd. P. Bec, *Burlesque et Obscénité chez les troubadours*, Paris, 1984, p. 54, v. 16-17.
12. *Poitz preyatz me, senhor*, éd. M. Lazar, *Les Chansons d'amour de Bernart de Ventadorn*, Paris, 1964, v. 30-34.
13. *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, éd. R.C. Johnston, *Les Poésies lyriques du troubadour Arnault de Mareuil*, Slatkine Reprints, Genève, 1973, v. 19-20.

La « *fin'amors* » promeut une éthique de l'affinage du désir (Guiraut Borneilh parle de « *fin talan esmerat* ») conduisant à un culte de la souffrance. Le troubadour jouit de la croix d'un désir voué à l'insatisfaction et mime, dans la langue du poème, l'acte auquel il a renoncé. La sensualité perceptible chez maints troubadours ne doit pas leurrer ; elle ne témoigne pas d'un débordement de lascivité (en cela elle ne fournit pas un reflet des comportements amoureux réels), elle ne fait que rêver, à l'optatif, à ces débordements ; elle ignifie la langue du poème de l'incandescence du désir et conduit un deuil heureux de la jouissance. Plus réaliste, Matfre d'Ermengaut introduira, à la fin du XIII[e] s., le « *fach* » dans le cadre du mariage (cf. *Le Breviari d'Amors*, v. 32656-62). Renoncement à l'adultère, qui, mal gré qu'en ait nombre de critiques, fut la pierre d'angle de la « *fin'amors* », le mariage contient le « *jauzimen* » dans un cadre symbolique suffisamment fort pour domestiquer ses effets de « réel ». Le « *fach* » n'apparaît plus comme le lieu de la désunion de l'homme et de la femme puisque Dieu garantit le succès de la rencontre ; l'enfant à naître en fournira ultérieurement le signe. La « *fin'amors* » oscille entre le sacrifice du « *jauzimen* » et l'élévation de garde-fous symboliques constituant un renoncement à son esprit.

L'art poétique des troubadours s'enracine lui aussi au cœur du malaise sexuel dévoilé par l'obscénité. L'excès de lubricité dont le misogyne crédite la femme lui revient comme un trop peu affligeant sa propre sexualité. Le mari refusant, chez Guilhem de Saint Didier, de donner le « *sobreplus* » à son épouse est déclaré carent par celle-ci ; le comte de Poitiers voit une dame lui reprocher l'insuffisance de dés (« *vostre datz son menuder* ») l'empêchant de redoubler la mise (« *et ieu revit vos a dobler* ») (14). A celui qui connaît la défaite dans le « *juoc dousa* », il ne reste plus qu'à se montrer « *maistre certa* » dans l'art du « *trobar* », à inventer un « *vers* » (cf. les « *Farai un vers...* »), puis à vanter ses talents de poète (« *ieu port d'aicel mester la flor* », Ib., v. 4), comme il a exalté ses mérites d'amant (« *ieu soi be d'est mester* », Ib., v. 39). « *Fotre* » et chanter s'avèrent incompatibles, ainsi que le laissent deviner les termes volontairement ambigus de cette « *cobla* » échangée par Peire Cardenal et Uc de Maensac :

« E quan vos enformatz son gant,
Autre enforma (son) lauri
Dont vos anatz brezanejant » (15)

« Et tandis que vous lui enfilez son gant, un autre lui enfile l'oreille.
C'est pour cette raison que vous grommelez ».

A la place d'une copulation : une « *cobla* », une strophe, mot dont l'étymologie équivoque (de « copulare ») assure le passage du sexuel au

14. *Ben vueill que sapchon li pluzor*, v. 51-52.
15. Ed. P. Bec, op. cit., p. 45, v. 10-12.

poétique. La copulation des mots et des sons, génératrice de l'ivresse du « *joy* », maintiendra dans le poème la fiction de l'union des corps dans le « *jauzimen* ». L' « *entrebescar de los motz* » donnera à voir l'enlacement (« *entrebescar* ») des corps dans l'amour ; la langue poétique, affinée par le désir insatisfait, tente de suppléer au malaise sexuel :

« C'aisi vauc entrebescant
Los motz e.l so afinant
Lengu'entrebescada
Es en la baizada. »
(B. Marti, *Bel m'es lai latz la fontana,* v. 60-63)

« J'enlace les mots et j'affine la mélodie, comme la langue est enlacée dans le baiser ».

Il appartiendra à la poésie de solder les comptes du con (cf. *Companho, tant ai agutz d'avols conres* du comte de Poitiers) par un compte des syllabes du « *compas* » (du vers) ; la dérisoire arithmétique de la fututION, incertaine approche du « *sobreplus* », cédera la place à la virtuosité métrique qui fait, plus que la thématique amoureuse, l'essentiel de cette poésie. La rythmique, dont se soutient l'écriture poétique, délimitera la place du « sobreplus » et en délivrera, au-delà des mots, dans le pur jeu musical.

La langue et le « sobreplus »

Lubricité et tromperie s'équivalent ; la quête effrénée du « *jauzimen* » conduit les femmes au mensonge :

« Eyssamen son domnas trichans
E sabon trichar et mentir,
Per que fan los autrus enfans
Als maritz tenere e noyrir, »
(Marcabru, *Hueymais dey esser alegrans,* v. 22-25)

« Les dames sont également trompeuses et elles savent tromper et mentir, c'est pourquoi elles font garder les enfants des autres à leur mari ».

Le mensonge est la part dérobée de la vérité et de langue appelée à la dire. Dans le même temps, le « *fach* » divise la vérité et la langue ; il délimite dans la langue un « *sobreplus* » (du « réel ») à quoi les mots manquent. En d'autres termes, il y a du « réel » dans la langue parce qu'il y a un « réel » sexuel. Chez Marcabru, le dévoiement de la vérité par les mauvais troubadours qui font le jeu de « *Fals Amors* », d' « *amar* », de l'amour sensuel, se lit dans la brisure affectant les mots :

« E fant los motz, per esmanssa,
Entrebeschatz de fraichura, »
(*Per savi.l tenc ses doptanssa,* v. 11-12)

« et font, par à peu près, les mots entremêlés de brisures ».

Divisé, le plan sémantique de la langue est la proie du « *sobreplus* » ; les connotations sexuelles du verbe « *entrebescar* » font s'équivaloir la faille du langage et la division sexuelle. La brisure des mots met en péril la production du sens : les « *fals amadors* » acceptant le « *fach* » accordent qu' « *Amors s'amoreia* » (Ib., v. 52), qu'Amour devienne amoureux. A terme, s'ensuit une confusion généralisée du langage : « *Costans es costanssa* », Constant devient constance, le oui s'enlace au non (« *Entrebescat hoc e no* », *L'iverns vai e.l temps s'aizina,* v. 40). Impossible dès lors de discriminer le nom propre du nom commun, le masculin du féminin, le oui du non ; la langue est vouée au chaos. Le « *sobreplus* » de la langue se présente comme un défaut de discernabilité, l'absence de « *leys* » (de lois) permettant le fonctionnement du principe de contradiction (« *hoc* » vs « *no* ») à partir duquel se déploient les paradigmes soutenant tous les niveaux de la langue. Le « *sobreplus* » apparaît simultanément comme une déchirure (une brisure), une insuffisance radicale, et comme le non structuré de la langue ; il porte en lui l'exigence d'une combinatoire structurante dont la « *ley* » grammaticale fournirait l'épure. On le voit, il n'y a pas rupture entre le champ du « *jauzimen* » et celui de la langue ; ce qui, dans l'un et dans l'autre, touche au « *sobreplus* » demeure indicible et passible d'une formalisation traçant la limite d'oubli à partir de laquelle un discours est possible et la sexualité heureuse. Les grammaires occitanes, qui éclosent au XIII[e] s., apparaissent comme autant de façons d'apprivoiser le « *sobreplus* » de la langue, au même titre que la « *fin'amors* » déploie son érotique pour oublier le malaise sexuel où elle s'enracine. Ce parallélisme autorise le grammairien à jouer les moralistes et la grammaire à tenter de rémunérer la faille sexuelle qui affecte aussi la langue. D'où, sans doute, ces « grammaires érotiques », dont la tradition latine se renouvelle en langue d'Oc. La nomenclature grammaticale dresse ainsi la taxinomie des postures amoureuses :

« Midons m'es emperativa
Car mi consent l'optatiu,
E si.m fos indicativa
Que.m mostres son conjunctiu,
For' amors infinitiva ;
E quar em correlativa,
Volgra de mi far actiu
E de lei faire passiva. » (16)

16. Cobla d'un bâtard du roi d'Aragon, éd. P. Bec, op. cit., p. 129-30, v. 1-8.

« Ma Dame m'est impérative car elle me permet l'optatif, et si elle m'était indicative et me montrât son conjonctif, nos amours seraient infinitives ; et comme nous sommes une corrélative, je voudrais moi me rendre actif pour la rendre elle passive ».

Les termes grammaticaux à la rime, tous empruntés à la morphologie du verbe, inventorient les modalités d'un « procès » amoureux qui ne se réalise pas ; la grammaire n'entretient pas l'illusion d'un accomplissement de l'acte mais, à l'inverse, souligne une désunion radicale, rapportée par l'alternance des rimes en /a/ et /iu/, à la différence sexuelle et au « *sobreplus* » incarné par le plus grand nombre de rimes féminines (cinq en /a/ pour trois en /iu/). Convoquée au secours de la poésie, la grammaire prend acte du non rapport structural entre les sexes. L'équivoque propre à chaque terme met en valeur un des thèmes de la « *fin'amors* » : l'inexorabilité de la Dame (« *imperativa* »), la valorisation du désir (« *optatiu* ») aux dépens du « *fach* », la prégnance de la pulsion scopique visant l'inaccessible objet cause du désir (« *m mostres son CON-junctiu* »)... Lorsqu'elle leste d'imaginaire ses paradigmes en empruntant à la « *fin'amors* » ses thèmes, la grammaire échoue à rémunérer la faille sexuelle. Elle n'y parviendra que dans son champ propre, en affinant les « *leys* » qui définissent la combinatoire dont se soutient la dimension symbolique de la langue, sans laquelle rien n'est articulable, la vérité se mêle au mensonge, s' « *entrebescat hoc e no* ». L'apparition des grammaires occitanes prend acte de l'échec de la « *fin'amors* » à oublier le malaise sexuel mis à jour par les pièces obscènes de quelques troubadours. Que les grammairiens soient aussi des poètes (cf. Raimon Vidal de Besalu, Joffre de Foixa, Raimon du Cornet, Guilhem Molinier...) souligne l'impuissance du « *trobar* » à rémunérer un défaut sexuel et témoigne de la volonté de le traiter dans le champ propre de la langue, sans référence à la sexualité. Cet infléchissement de la pratique troubadouresque, outre qu'il explique le moralisme d'un G. Molinier, signe l'avènement de la linguistique occitane. Les derniers vers de la *Doctrina d'Acort* de Terramagnino de Pise (fin XIII[e] s.) illustreraient ce changement de perspective. Après avoir étudié la morphologie du substantif et du verbe, il achève sa *Doctrina* en suppliant les amants d'intercéder en sa faveur auprès de la Dame sans merci qui lui a inspiré ce traité durant leur séparation (cf. v. 803-08) (17) ; le texte se clôt sur le mot « *Acort* » dont le double sens de « traité », de « genre poétique », et d' « accord » (grammatical et sexuel), de « concorde », assigne au traité de grammaire la fonction d'établir la « concorde » entre les sexes, là où elle manque.

17. *Proemi de Doctrina d'Acort*, éd. J.H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, 1972, p. 29-53.

Le troubadour, le grammairien et la « ley »

L'activité du grammairien prolonge celle du troudabour. Le propos de Raimon Vidal de Besalú (début du XIII[e] s.) se veut résolument pédagogique : ses *Razos de trobar* ont pour but de faire connaître le « corpus » troubadouresque, « *quals trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat* » et « *la dreicha maniera de trobar* » (18). Le troubadour détient un savoir sur le « *trobar* » et la « *parladura* » qui lui donne corps que le grammairien se propose de recueillir et de divulguer. La création d'un concours poétique par les sept mainteneurs du « *Consistori del Gay Saber* » de Toulouse en 1323 n'a d'autre fonction que de faire venir de « *diversas partidas de la terra d'Oc* » « *mant trobador am lor dictatz* » (*Les Leys d'Amors*, éd. Anglade, I, p. 13) et d'en recueillir le savoir afin de préparer les « *leys* » de la « *Gay Scienza* ».

Dans tous ces traités, la maîtrise du troubadour sur la langue n'est affirmée que pour être aussitôt démentie, que jusqu'au point où l'on dévoile la faille qui la mine : « *veses molt dels trobadors faillir, per no saber, en llurs trobars* », dit Jofre de Foix à (fin XIII[e] s.) (19). Sujet à l'erreur, sujet de l'erreur, le troubadour doit céder le pas au grammairien, désormais détenteur de tout le savoir sur la langue en tant que sa pratique la fait exister en dehors de ses incarnations littéraires. Objet étudiable, la « *parladura* » naît de la décision du grammairien qui, supposant une « droiture » appelée à faillir dans toute performance, la rend autonome, irréductible aux « *cansos* » et aux « *sirventes* » où elle prend corps. L'arbitraire de cette « droiture » (« *la dreicha maniera de trobar* ») fonde la « *ley* » permettant d'épurer la « *parladura* » utilisée dans les pièces. La « *fina parladura* », tout comme la « *fin'amors* » produite par l'affinage d' « *Amors* » à partir de l'obscénité, s'identifie à la « *ley* », au titre de ce qui se déduit des poèmes, à un « objet » sans consistance, « *dreyt nien* », ou « objet » d'un « *amor de lonh* ». La « *parladura* » « *fina* », tout comme l' « *amor de lonh* » de Jaufré Rudel (20) est l'objet d'un désir, le produit d'une tension, d'un travail qui, l'identifiant à la « *ley* », en fait un pur jeu formel, une combinatoire. La « *fina parladura* » incarnerait la dimension symbolique de la langue.

Le concours poétique instauré par les mainteneurs de Toulouse connut, nous dit le prologue de la version courte des *Leys*, un immense succès. Les nouveaux poètes, se mettant à l'école des « *antics trobadors* », produisirent tant de pièces que les juges eurent les plus grandes difficultés à départager les concurrents. L'impossible réapparaît ici

18. *Razos de Trobar*, éd. J.H. Marshall, op. cit., p. 2.
19. *Regles de Trobar*, éd. J.H. Marshall, op. cit., p. 56.
20. Cf. *Lanquan li jorn son lonc en may.*

sous la forme d'un impossible à juger une textualité qui, passant pour être l'héritière directe de celle attribuable aux « *antics trobadors* », la métaphorise et incarne un « *sobreplus* ». Dans sa profusion et son renouveau anarchique, la production troubadouresque représente l'impossibilité de discriminer le « bon » du « mauvais », le « poétique » du « non poétique », le « grammatical » de l' « a-grammatical ». Le prologue désigne dans l'exubérance troubadouresque un impossible à structurer. La langue des « *antics trobadors* » supporte donc le non structuré, le non réflexif, le « *sobreplus* » de la langue, ce qui jouit de sa propre prolifération dans l'exercice d'une poésie sans théorie et en attente d'une « *ley* », de l'édification d'une grammaire de la langue du « *trobar* » fixant dans une taximonie la part de discernable. Voici ce que dit G. Molinier :

> « aquestas leys d'amors fam per so que ayssi hom puesca trobat plenierement compilat e ajustat tos so que denan era escampat e dispaers » (Gatien-Arnoult, I, p. 2)
>
> « nous avons fait ces lois d'amour afin que chacun puisse trouver entièrement réuni et rangé avec ordre ce qui auparavant était épars et disséminé ».

Les *Leys* mettent un terme à la dispersion, structurent la diversité et rendent lisible ce que l'exubérance (le « *sobreplus* ») et le morcellement rendait mystérieux :

> « Et encaras per autra razo : per so quel sabers de trobar lo qual avian tengut rescost li antic trobador et aquo meteyst quen havian pauzat escuramen puesca hom ayssi trobar claramen » (Ib.)
>
> « Nous avons encore eu une autre raison ; c'est afin que cette science de "trouver", que les antiques troubadours auraient tenu cachée, ou qu'ils n'auraient traitée qu'obscurément, puisse être clairement connue de tous ».

Les *Leys* définissent les conditions de lisibilité des troubadours ; partant, elles ménagent dans la langue la place d'un métalangage :

> « Quar ayssi poyra hom trobar mots enssenhamens, e motas doctrinas las quals degus dels anticz trobadors non han pauzadas » (Ib.)
>
> « Aussi l'on pourra voir bien des règles et bien des doctrines qui n'ont été posées par aucun des anciens troubadours ».

Prospectives, les « *leys* » informeront la pratique à venir du « *trobar* », rétrospectives, elles rendront lisible ce qui a déjà été « trouvé » ; elles visent à structurer, de bout en bout, le champ du « *trobar* », à ordonner et à contenir le « *sobreplus* ».

Le même souci de mise à distance de l'impossible, de conjuration de ce que nous avons appelé le « réel », œuvre dans la définition de

la « *parladura* » et dans la délimitation géo-politique de la « *lenga d'Oc* ». A Vidal commence par définir la « *parladura naturals ni drecha del nostre lingagne* » en circonscrivant une aire très large (elle inclut la « *Franza* ») baptisée « *lemozi* » :

« Totz hom que vol trobar ni entendre deu primierament saber qe neguna parladura non es naturals ni drecha del nostre lingage, mais acella de Franza et de Lemosi et de Proenza et d'Alvergna et de Caersin. Per qe ieu vos dic qe, qant ieu parlarai de « Lemosy », que totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas que son entre ellas » (op. cit., p. 4)

« Tout homme qui veut "trouver" et comprendre doit tout d'abord savoir qu'aucune langue n'est plus naturelle et correcte pour "trouver" que celle de France, de Limousin, de Provence, d'Auvergne et de Quercy. C'est pourquoi, je vous dis que quand je parlerai de « Limousin », il conviendra d'entendre toutes ces terres, leurs voisines et celles qui sont entre elles. »

Terme générique, le mot « *lemozi* » rassemble ; il homogénéise et gomme les failles géo-linguistiques ; la « *parladura* » doit former un tout. Le « *lemozi* » désigne moins une langue que le lieu où fleurit la poésie dans laquelle s'incarne la « *parladura* » ; cette région poétique se divise en micro-aires correspondant aux différents genres poétiques :

« parladura francesca val mais et (es) plus avinenz a far romanz e pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far ver e cansons et serventes » (op. cit., p. 6)

« la langue française est meilleure et plus apte à faire des romans et des pastourelles, le « limousin » à faire des chansons et des sirventes ».

Le « *lemozi* » se définit contre la « *parladura francesca* », dans le jeu d'une différence.

G. Molinier spécifie aussi la « *lenga d'Oc* » en fonction des territoires où elle est parlée :

« Los autres han en lor arrest
Nostras LEYS ques Oc oz O dizon,
Cum so per so que mi els s'avizo
Li Peyragosc e.lh Caerci
Velays, Alvernha, Lemozi,
Rozergue, Lotves, Gavalda,
Agenes, Albeges, Tholza :
Yssamens son de nostra mers
Carcasses, Narbona, Bezer
E tug cil que son lor sosmes
E Montpeslier et... »
(Anglade, II, p. 178-79).

« Les autres ont en leur jugement qu'appartiennent à nos lois les contrées qui disent "Oc" ou "O", comme on s'en aperçoit mieux avec le Périgord, le Quercy, le Velais, l'Auvergne, le Limousin, le Rouergue, le Lodevois, le Gevaudan, l'Agenais, l'Albigeois, le Toulousain. Sont aussi de notre loi Carcassonne, Narbonne, Béziers et tout ce qui leur appartient, de même Montpellier et... »

Cette délimitation de la « *lenga d'Oc* » s'effectue grâce à un double retranchement, qui porte en premier lieu sur les marches orientales : les terres à l'est du Rhône (Provence et Dauphiné) ne sont pas nommées, et sur la marche méridionale : la Catalogne est exclue ; en second lieu à l'intérieur même du domaine par le rejet du gascon défini comme « *lentgaje estranhs* » (21) :

> « Et appelam lentgatge estranh : frances, engles, espanhol, *gasco*, lombart, navares, aragones e granre d'autres » (Anglade, III, p. 164).
>
> « Nous appelons langues étrangères le français, l'anglais, l'espagnol, le *gascon*, le lombart, le navarrais, l'aragonais, et une grande quantité d'autres ».

G. Molinier relègue dans les marges de la « *lenga d'Oc* », le « réel », le « *sobreplus* », en l'enfermant dans la catégorie de l' « *estranh* ». Circonscrit, apprivoisé, l' « *estranh* » n'entrave plus l'activité du grammairien ; la « *ley* » qui, jusqu'alors, a fonctionné comme pur pouvoir de discrimination, pourra prendre la « *parladura* » dans le filet symbolique tissé par le déploiement de ses paradigmes. La « *parladura* », comme « *Amors* », est enfin « *fina* », pure, sans faille, à l'abri d'une faillite mesurable à l'aune de la sexualité. Tout de la « *parladura* » et d' « *Amors* » pourra donc se dire, puisqu'elles s'avèrent sans au-delà, sans « *sobreplus* » résistant à la symbolisation. La « *parladura* » pourra ainsi être toute possédée, comme cette « *dita nobla poderoza e vertuoza Dona trobar* » (Anglade, I, p. 9), grâce aux « *leys* » qui l'édictent. Posséder toute la langue grâce aux « *leys* » pour oublier que la « *domna* », ou « *Amors* », ne peut l'être toute, telle serait la visée du désir du grammairien.

La lettre et le tout de la langue

Circonscrite dans ses limites géographiques et administratives, la « *lenga d'Oc* » peut passer pour le « tout » de la langue. L'instrument d'approche de ce « tout » sera la lettre. Pour G. Molinier, il n'est de langue qu'écrite. Les *Leys* ignorent la distinction du signifiant et du signifié. Chaque partie du discours est définie simultanément en termes phonétiques, morphologiques et sémantiques. Ainsi le « son » intéressant G. Molinier signifie et peut s'écrire :

> « ses votz no pot hom forma paraula e entendem de votz significativa ques puesca escriure » (Gatien-Arnoult, I, p. 10).
>
> « sans un son, on ne peut former de parole et nous entendons par là son qui signifie et puisse s'écrire ».

21. Cf. R. LAFONT, « Les "Leys d'Amors" et la mutation de la conscience occidentale », *Revue des langues romanes*, Montpellier, 1976, p. 13-59.

La lettre se définira alors comme part indivisible du son pouvant s'écrire :

> « Letra votz es no devisabla
> E per escriure convenabla
> Letra per miels esser exposta
> Es menor part de votz composta »
> (Gatien-Arnoult, I, p. 12)

> « La lettre est un son non divisible, qui peut s'écrire. La lettre est encore mieux définie ainsi : la moindre partie d'un son composé ».

Son lien au sens apparaît lorsque, prise dans la série des nombres (« u », « dos », « tres »), « u » signifie l'unité. Matrice de la langue, la lettre noue en elle la parole, l'écriture et le sens, et organise la série des nombres. Aussi n'est-il pas surprenant que la lettre règle la normalité grammaticale, que son parcours définisse le « barbarisme », le lieu où commence l' « *estranh* », l'impossible, en l'espèce du non-grammatical. G. Molinier le définit en ces termes :

> « Barbarismes se fay regularmen en quatre manieras : per mermanen, per ajustamen, per mudamen, per transportamen de letra, de sillaba o de temps e d'accen » (Gatien-Arnoult, IV, p. 4)

> « Le barbarisme a lieu ordinairement de quatre manières : par adjonction, par suppression, par mutation, par transposition de lettre, de syllabe ou d'accent ».

Ainsi, par adjonction de lettre « *vertuos* » engendrera « *vertudos* », par suppression « *colombier* » produira « *colomier* », par mutation de lettre « *Catarina* » donnera « *Catalina* » et par transposition on aura « *cramba* » pour « *cambra* » (Ib., p. 9). Le mouvement anarchique de la lettre réinstalle l'impossible au cœur de la langue ; cadré par une structure dont les pôles sont « *mermamen* », « *ajustamen* », « *mudamen* » et « *transportamen* », il délimite cependant en creux ce qui appartient à la langue et ce qui doit lui demeurer « *estranh* ». Etendu au syntagme, le mouvement anarchique de la lettre engendre le solécisme :

> « Quar barbarismes es vicis ques fay es dictio ; e solecismes es vicis ques fay en oratio. Et en ayssi barbarismes se fay en respieg de sengles dictios e soloecismes en respieg de motas dictios mal pauzadas en oratio » (Gatien-Arnoult, IV, p. 6).

> « Car le barbarisme est un vice de mot, et le solécisme un vice de discours. Ainsi le barbarisme a lieu par rapport à un seul mot, et le solécisme par rapport à plusieurs mots qui sont mal placés dans le discours ».

La normalité grammaticale, la « *ley* » de la « *lenga d'Oc* » et d' « *Amor* », dépend donc du bon réglage du mouvement et de la place de la lettre à tous les niveaux du discours. La position de la lettre permet de dire ce qu'est la « *ley* » et d'enfermer dans une combinatoire

l'impossible qui y contredit. La lettre, en tant qu'épure du « tout » de la langue, permet de maîtriser le « *sobreplus* » en le soumettant aux règles d'une combinatoire.

L'hégémonie de la lettre s'étend au domaine de l' « inventio » poétique qu'elle règle suivant une logique serrée, que seul décrit le livre V de la version longue des *Leys*. Dans le prologue du premier livre, G. Molinier, avant de donner une définition générale du « *trobar* » (« *Trobar es far noels dictats, en romans fis, be compassat* », I, p. 6 ; « Trouver c'est faire une nouvelle composition, en roman pur et bien mesuré »), distingue deux manières de « trouver » : par hasard (« *per aventura* ») et par effort (« *per bona cura* », Ib. p. 9). Le premier mode de « *trobar* » repose sur la rencontre, sur le surgissement inopiné ; la rencontre amoureuse, ou l'éclosion de la jouissance, en livrerait la structure. Il paraît désigner l' « inventio » troubadouresque traditionnelle, celle d'un comte de Poitiers par exemple, qui « trouva un vers en dormant sur le dos de son cheval » (« *qu'enans fo trobatz en durmen/sus un chivau* ») (22). Cheval qui n'est pas sans faire penser aux juments-femmes des pièces déjà évoquées. Ce n'est pas celui qui intéresse G. Molinier, dans la mesure où rien ne peut s'en dire faute d'une « *ley* » qui le cadre. Par contre, le second mode de « trobar » est l'objet d'un long développement dans la seconde partie du livre V. G. Molinier va inventorier les moyens de faire surgir une « canso » ou un « vers » de rien, non pas un « vers » qui ait la substance du « rien », comme celui du comte de Poitiers chantant le « *dreyt nien* » (cf. « *Farai un vers de drey nien*), mais un « vers » qui, grâce à des règles précises, se détache du silence, éclose sur fond d'impossible. Première tâche : chercher quatre espèces de rimes (« *hom deu primieramen sercar quatre manieras de rimes* », Gatien-Arnoult, V, p. 377). La rime s'avère soumise au régime de la lettre dans la mesure où elle constitue une certaine suite de syllabes (« *Rim es certz nombres de sillabas* », II, p. 140) et la syllabe le son de plusieurs lettres (« *Sillaba votz es lettres* », I, p. 146). La « *trouvaille* » des rimes va donc s'organiser à partir des lettres de l'alphabet : le besoin de rimes en « *aris* » conduira à inventorier tous les mots en « *aris* » commençant par « a » (« *adversaris* »...), puis tous ceux commençant par « b » (« *breviaris* ») et ainsi de suite. L'ignorance complète du lexique peut être compensée par la généralisation du procédé. Ainsi pour trouver des rimes en « *ori* », on ajoutera d'abord la lettre « a », mais « *aori* » ne signifiant rien, on intercalera alors la lettre « b », « *arbori* » ne signifiant toujours rien, la lettre « c » remplacera le « b » pour produire le mot « acori » qui a un sens. Les rimes « trouvées », il ne restera plus qu'à compléter ce qui

22. Cf. *Farai un vers de dreyt nien*, v. 5-6.

précède dans le vers en respectant les « *leys* » de l'accentuation, de la grammaire, de la rhétorique et de la bienséance. Le poème devient alors une expansion de la lettre. Ce formalisme rigoureux soumet la poésie à une combinatoire qui la transforme en « tout ». Il combat à la fois la « *trouvaille* » surgie inopinément comme la jouissance et le silence, ces impossibles à dire. Soumettre l' « *inventio* » poétique à la logique formelle de la lettre s'inscrit bien dans le cadre de ce renforcement symbolique qui vise à colmater dans la langue le « *sobreplus* » qui peut difficilement l'être dans la sexualité.

L'amour voué à la langue par le grammairien médiéval produit la fiction d'une langue sans « *sobreplus* » remémorant l'indépassable faille sexuelle qui laisse l'homme et la femme au seuil d'une union totale. Prise dans les rêts des « *leys* » qui édictent, la langue peut ainsi s'offrir à l'amour comme objet de substitution, mais d'un « *amor de lonh* », dont la perfection fera pâlir l'aura de la « *domna* » et tiendra éloigné de l'amour humain et de ses imperfections.

François JACQUESSON

DARÈS, VOYAGEUR DU TEMPS
ou : Comment revint le roman

Position du problème

Le statut des romans à l'antique au XII[e] s.

Le roman français commence avec les intrigues combinées des œuvres en vers de la fin du XII[e] siècle. Dans cette genèse, les romans « à l'antique » jouent un rôle critique, puisque c'est grâce au décor antique que va se former la distance nécessaire à une lecture qui soit à la fois passionnée et non engagée : romanesque. Le narrateur, lui, va trouver dans l'immense répertoire des histoires gréco-romaines une variété de personnages et de thèmes qui en disent long sur sa nouvelle liberté à l'égard des pressions contemporaines ; pour lui aussi, c'est une évasion.

Mais dans un cas comme dans l'autre, cette ouverture du romanesque manifeste une transformation des habitudes ou des nécessités intellectuelles : si l'épopée assure la cohésion d'un groupe social, comme elle le faisait depuis Gilgamesh d'une façon quasi sacrale, le roman sort du clan et suggère entre lecteurs des connivences différentes. L'héritage épique s'y marque encore dans le fait que souvent ces connivences sont sentimentales ; il en va ainsi de nos jours quand un film ou un livre forme, à cause de ses « qualités dramatiques », une souriante ou tendre confraternité ; mais ce genre de drames « romanesques », s'il convoque un instant les frayeurs, les charges de mystère pour les laisser partir : ils sont nos boucs émissaires, nous donnent pour un soir l'illusion de la grandeur, et passent prestement du pathétique à l'oubli. Nous ne gardons bientôt que le souvenir d'avoir éprouvé cette grandeur : Aristote eût-il été surpris ?

Aussi le sentiment semble-t-il être l'effort continué par quoi la *religio* qu'entretient l'épopée, se transforme en une socialité plus abstraite, où prêtres et rites s'absorbent dans le courant variable des métaphores. Il est indubitable que le roman a joué un rôle essentiel dans l'éveil et la subtilité croissante des individus ; il le joue toujours. On y voit vivre l'autre en soi. L'acte de la lecture, avant même qu'il fût silencieux, était un acte majeur d'intériorité.

Dans l'épopée, l'autre reste l'autre. Même si l'on en porte le prénom, on n'est pas Roland, en tout cas pas celui qui vainquit sa mort à Roncevaux ; on est plutôt le « furioso ». L'enfant mime les gestes du héros, son masque, et il envie ses armes, comme déjà Perceval le faisait. Mais le héros de l'épopée, justement, ne fait rien de tout cela : il est simplement le héros. Que Perceval désire l'héroïsme, montre déjà tout ce qui le sépare de l'épopée. Le roman qui porte son nom indique très bien, dans la différence entre lui et Galaad, ce qui était en jeu. Le caractère « appris » de Perceval le disqualifie quand il s'agit d'entrer de plain-pied dans le mythe. En ce sens l'épos précède le roman, non pas tant chronologiquement (quoique bien sûr cet aspect ait son importance à nos yeux) qu'ontologiquement. De même qu'aux yeux de Saint-Preux il y eut une Nature, *d'ailleurs* encore présente.

Donc le roman a besoin d'un arrière-plan. Ce « décor » dont nous parlions peut bien être hasardeux, il n'est pas artificiel, au contraire. Que les romans à l'antique des années 1160 nous semblent peu archéologiques ou, comme on dit un peu vite, très peu « vrais », démontre que c'était moins une filiation étudiée entre Rome et leur siècle, qui semblait nécessaire, ni une stratigraphie continue, qu'une filiation fabuleuse : avant l'Amérique ou Tahiti, l'Ancien Monde fut le premier des Nouveaux Mondes.

Grâce à la distance fabuleuse qui les séparait de l'Antiquité, nos romanciers du XIIe siècle purent opérer la rupture d'avec l'épopée, qu'elle fût celle du clan, de la région, ou de l'empire, et ils apprirent à substituer, dans des intrigues de complexité croissante, le vertige de la profondeur individuelle à l'enivrement de la gloire. Il faudra attendre le XVIIe siècle, au roman comme au théâtre, pour que cette thématique trouve une formulation réellement nouvelle : *Don Quichotte* ou *le Cid* en sont le débat. Le point de départ, et comme le terrain d'expérience de cette littérature romanesque, est le roman à l'antique. Il fallut à peu près une vingtaine d'années pour qu'on ose passer du prestige de l'antique, qui servit de tremplin, aux espaces fictifs de la matière de Bretagne. Ce passage était celui de l'histoire à la légende, et correspondit à un accroissement décisif de l'audace de la fiction. Il est certain que ces romanciers n'avaient pas idée de ce que nous appelons l'histoire (nous allons reparler de cette question), mais il est certain aussi qu'ils faisaient la différence avec la légende : une fois la matière antique quittée, ils n'y revinrent plus. Le pas était fait.

Ainsi les quatre romans à l'antique que nous connaissons surtout, *le roman de Troie, Eneas, le roman de Thèbes,* et les versions complexes du *roman d'Alexandre,* ont-ils un rôle très particulier dans notre histoire culturelle. Ils furent les quatre temps complexes d'une révolution profonde dans l'ordre des sensibilités, ils furent les expé-

riences littéraires où le goût de l'intrigue, et sa valeur, l'emportaient sur la valeur de la force et du droit, et même sur la noblesse, qui est le droit de la valeur. Enfin il y eut à plus long terme une conséquence étonnante.

Dans l'épopée, comme dans le droit archaïque, tout réclame sa compensation : des morts de part et d'autre, parce que le combat est la forme la plus intense de l'échange, la plus haute. Roland retarde de sonner, et admet le massacre de ses compagnons, troupe contre troupe, parce qu'il sait que ces pyramides de sacrifices réciproques s'unissent en un seul monument, que sa mort finalement couronne ; mais il sonne, et ce son attirera Charlemagne au pied de ce monument pour qu'il ait un sens, et qu'au delà de lui la mort du corps de Roland s'équilibre dans le supplice de Ganelon. Ce retard est le génie de la Geste, comme le retard de la parousie est le sens génial du monde chrétien. Mais dans l'univers roman, le Dernier Jour avait un sens concret, et la grande Compensation aurait *lieu*.

Dans l'univers qui prend forme en cette fin de XII[e] siècle, comme après qu'un décalage minime d'un objet fortuit dans le kaléidoscope change la géométrie de la vision, le délai de la compensation ou le retard gagné sur la mort changent la dimension : la qualité nouvelle de la fiction intensifie la vérité du réel, mais en déroute le coût ; la mort sublime n'est plus tant une mort retardée qu'une mort imaginée ; on parle de trésors, d'horizons où la vie n'est pas comme ici ; Alexandre alla plus loin que ce qui s'appelle loin ; Enée vécut des temps qu'on ne pouvait classer — à tel point que Dante choisit Virgile pour guide, faute d'oser le situer dans l'espace des Cercles. La guerre de Troie, où convergèrent tous les temps de l'Antiquité héroïque, fut une assemblée où l'événement dépasse le héros dans la mémoire : elle dépasse d'autant l'économie de la rédemption. La fiction a non seulement ce caractère d'irréalité à quoi on la réduit, mais enseigne une théologie particulière : en elle, l'esprit apprend à prendre en compte l'irréel et l'infini. On va si loin qu'on n'en revient plus. Un roman est un voyage dont on ne revient plus. Un roman est un voyage dont on ne revient jamais. Le coup de pistolet de Werther, six siècles plus tard, inscrira concrètement (mais fera retomber dans le drame : le roman populaire naît de là) cette évidence jusque là sentie. Alors la mort se métamorphosera de nouveau.

Situation romanesque de Darès

Sur les quatre romans à l'antique, trois sont faits d'après nature : l'auteur de l'*Eneas* avait sous les yeux l'*Enéide*, le *roman de Thèbes* est une transposition de la *Thébaïde* de Stace ; les *romans d'Alexandre*, dont l'histoire est plus complexe, reposent aussi sur des œuvres inté-

grales, sinon intègres. Le *roman de Troie,* de Benoît de Sainte-Maure, est tout différent. Les 24 000 premiers vers reposent sur les vingt pages d'un texte latin, vraisemblablement traduit du grec, et qu'une préface attribuée à Cornelius Nepos (sous forme d'une lettre à Salluste) attribue à son tour à Darès de Phrygie, guerrier nommé par Homère dans le camp troyen. Nepos (ou l'imitateur qui en tient lieu) dit avoir retrouvé par hasard le manuscrit grec en fouillant dans une librairie d'Athènes. Un tel goût de la supercherie littéraire conviendrait à plusieurs époques de l'histoire romaine, et nous verrons qu'il y a mieux à faire que se perdre en conjectures.

Le plus intéressant, c'est la dilatation ahurissante du texte, dans son « utilisation » par Benoît. A vrai dire, beaucoup de choses sont étonnantes dans cette courte histoire latine ; si Benoît y a eu recours, c'est qu'il tenait là la source essentielle sur la guerre de Troie, et cette source était, selon la préface latine interprétée par lui, bien meilleure qu'Homère, qui ne chanta les faits que longtemps après eux. Darès était un vivant témoin. Aussi naïve qu'en soit la formulation, l'idée n'est pas si fausse : l'étude des cycles épiques grecs montre qu'en effet existait un montage encyclopédique dont les Byzantins nous ont conservé les résumés schématiques, qui couvrait l'ensemble du matériel historico-légendaire grec. Ce montage mythographique faisait défaut précisément pour les épisodes traités dans *l'Iliade* et *l'Odyssée,* comme si le prestige des œuvres d'Homère avait déclassé les épisodes correspondants des « poèmes cycliques ». Glorifier Darès contre Homère, comme le fait le pseudo-Nepos, c'est revaloriser l'entreprise encyclopédique aux dépens des prétentions poétiques.

Bien sûr, glorifier Darès contre Homère, à l'aube du siècle des encyclopédies, comme le fait Benoît de Sainte-Maure, c'est prendre un brillant pari sur les temps. Que ce pari ait été gagné alors, et que l'œuvre de Benoît, outre son grand succès auprès des lecteurs et traducteurs, ait pu être menée à bien malgré sa longueur, montre la situation exceptionnelle du texte source : est-il un vestige des anciennes parties perdues du Cycle grec, a-t-il été effectivement retrouvé par l'historien abréviateur Cornelius Nepos, ou même un Romain qui sut mettre en valeur ces vingt pages ? Voilà des questions qui préoccupent depuis fort longtemps les spécialistes d'Antiquité.

Mais en fait, le texte en question est si court, et dans un latin si rudimentaire, qu'il offre peu de prise à l'analyse grammaticale et aux procédés ordinaires de datation stylistique. On lui dénie régulièrement toute valeur littéraire, avec le même zèle qu'on a pour s'étonner par contraste de sa singulière position historique. Le livret de Darès « Sur la chute de Troie » *De excidio Troiae,* échappe à l'analyse comme il échappe au temps. Né on ne sait comment, mais paré encore aujourd'hui de l'aura du témoignage archaïque, comme un témoin balbutiant et maladroit des temps révolus, il a secrètement traversé le temps pour

éclater soudain en pleine lumière comme la source fondamentale d'un des premiers romans de notre histoire européenne. Même la préface, elle-même prophétiquement romanesque, du pseudo-Nepos touche juste : ce texte retrouvé par hasard semble n'avoir pas d'histoire. Et en effet, s'il nous revient comme un texte antérieur à Homère, lequel est comme la conquête de l'écriture par la Grèce, il nous faut admettre, surcroît de paradoxe, que nous avons là un texte préhistorique.

Nous verrons qu'il permet une sorte d'étiologie comparée de l'histoire et du roman.

Physiologie de la résurrection

En vérité, nous avons des traces de l'existence du *De excidio Troiae* avant Benoît. Darès est cité par un compilateur grec, Antipater d'Acanhos (dans un fragment cité par Ptolémée Hephestion, lui-même conservé par Photius, 147a26) et son résumé est utilisé par la *chronique de Frédégaire* du VII[e] s. (édictée par Gaston Paris, dans *Romania,* III, 1874, p. 138-144, puis dans *M.G.H., Script. rerum Merov.,* t. II, Hanovre, 1888, voir annexe).

Notre Darès commence par raconter l'histoire des Argonautes qui, dans leur route vers la Colchide, abordent en Troade et sont repoussés par le roi Laomédon ; injure que Hercule ne tolère pas : il revient par la suite mettre Troie à sac et emporte Hésione ; Priam reconstruit Troie et envoie deux ambassades successives pour réclamer Hésione : la seconde, conduite par Alexandre-Paris, revient avec Hélène ; la Guerre se déclenche. Darès poursuit son récit (notons au passage qu'il ignore ou néglige l'épisode du cheval de Troie) jusqu'à la prise de la ville, suivie des funérailles d'Achille. Benoît, pour poursuivre son récit par les retours des héros, utilisa alors un autre texte, plus consistant, attribué celui-là à Dictys de Crète selon un schéma similaire à celui de Darès.

Toute l'efficace du récit de Darès tient à la façon dont il organise la succession des événements. C'est parce qu'il parvient à donner la forme la plus compréhensive à la série la mieux organique d'événements qu'il a pu ainsi, de même qu'une graine concentre sous forme « codée » la plante antérieure pour rejaillir plus tard, à la fois « voyager à travers le temps » et ressurgir aussi puissamment. Le texte de Darès tire sa puissance de sa syntaxe curieusement rudimentaire, comme nous verrons ; comme si à une époque avancée de l'histoire du latin (puisque c'est le résumé en latin que nous connaissons) la résorption dans une phraséologie archaïsante engageait une façon de repliement, une intériorisation du propos et une paradoxale subtilisation formelle.

Naturellement, les implications historiques de ce processus sont considérables : si, en des moments spéciaux d'une tradition culturelle, la poursuite d'une élaboration prend une forme de contraction, de sectorisation archaïsante de la syntaxe appliquée à une imagerie légendaire élevée au rang de témoignage, c'est dire que la tradition se prépare (à quel degré de conscience ? ou plutôt : comment se transforme l'idée même de conscience dans ce cas ?) une sorte de nymphose, une léthargie ou, pour conserver l'image botanique, une dormance. Comme on sait, beaucoup de la civilisation romaine antique s'assimile à un suicide, à une disparition consentie, dont l'évolution du style littéraire dans le latin chrétien populaire est une des formes. Que ce suicide ait des aspects de léthargie calculée transforme la perspective.

Ce qu'il faut examiner dans cette perspective, c'est « comment on en est venu là », comment se produisit et s'effectua le pseudo-Darès. Une première version de l'enquête mène dans la littérature grecque, une seconde, en précisant les analogies entre le processus antique et le médiéval, « remonte » vers le XII[e] s. et forme la perspective en question en décrivant la résorption du temps « entre temps ».

Techniques : Homère et les mythographes

Les histoires de Troie connaissent une dispersion supérieure dans ce que les Grecs et les Gréco-romains ont raconté des causes de la Guerre. Ce propos conduit à faire l'histoire de l'Histoire.

Pour le Priam d'Homère, ce sont les dieux qui sont cause de la Guerre. Au chant III de l'*Iliade,* qui ouvre une chance de règlement du conflit par le combat singulier et solennel de Ménélas et d'Alexandre-Paris, Priam disculpe Hélène : « Pour moi, tu n'es en rien responsable ; pour moi plutôt les dieux sont responsables » (v. 164). Et de fait, les dieux détournent le combat singulier, Aphrodite dérobe Paris et force Hélène à le rejoindre, tandis que Héra marchande avec Zeus le sort de Troie. Le même thème se trouve mûri au chant VII, quand Hector défie les Grecs et que le sort désigne Ajax, fils de Télamon, pour le combattre ; la nuit survient sans qu'ils aient pu se vaincre, et Nestor en profite pour proposer une trêve, qu'on utilise pour construire un mur dont Poséidon se montre jaloux : c'est lui qui bâtit autrefois pour Laomédon le rempart. Zeus le rassure et en profite à son tour pour interdire aux dieux d'intervenir désormais. Pendant ce temps, des nefs venues de Lemnos — où Jason autrefois, en route pour la Colchide, laissa un fils — apportent du vin aux Grecs.

Le défi d'Hector aura une issue différée dans son combat ultime contre Patrocle qui entraîne le sort d'Achille en même temps que l'effondrement virtuel de Troie. Le jeu des retards thématiques chez Homère est indissociable du retard des dieux : leur responsabilité leur

pèse, ils en éprouvent la gravité ; cette « humanité » des dieux homériques, si souvent moquée, est un ressort essentiel de l'œuvre. La technique de composition de l'*Iliade* est dans l'organisation des interventions réciproques d'un monde dans l'autre, deux mondes aux passions similaires, et pourtant étrangers. C'est pourquoi le point de départ en est le mot *mênin* « colère, passion de l'esprit », qui donne la tonalité de l'œuvre ; et non pas le jugement de Paris.

Homère évite ou détourne l'effet linéaire des causes : elles sont pour lui autant verticales, des dieux aux hommes et inversement, qu'horizontales, événementielles chez les dieux ou les hommes : le poème est leur tissu. On trouve dans l'*Iliade* beaucoup d'éléments qui deviendront déterminants dans le récit de Darès, *La chute de Troie ;* si l'*Iliade* ne cite pas cette histoire d'Hercule maltraité lors de son passage avec les Argonautes, et revenu mettre à sac la cité de Laomédon, pour emporter Hésione comme un contrepoint d'Hélène, elle n'ignore pas Laomédon ni ses rapports avec Hercule. Au contraire, c'est là un des arrière-plans qui jouent un rôle important dans l'histoire ; trois facettes en sont évoquées. D'abord ce mur que Poséidon construisit, puis Hercule cherchant les chevaux de Laomédon, enfin le rempart qu'Athéna aida les Troyens à construire pour protéger Hercule contre un monstre amphibie. Les efforts des mythographes, dont le plus complet est Kerenyi, pour organiser une seule histoire avec des fragments qui se chevauchent et s'excluent, semblent ignorer comment précisément les mythographies naissent ainsi par bouturage et variations : si Hercule est un doublet de Poséidon, il est difficile de les inclure dans une histoire unique. Hésione n'est pas un cheval ; dire qu'elle est une forme du thème du cheval aide à comprendre les histoires, non pas à raconter cette histoire (cf. tableau I).

Du point de vue d'Homère, qui n'a à craindre de personne en fait de composition thématique, cette confusion des plans apparus à des endroits distincts du poème joue un rôle déterminant dans l'impression de décor volumique d'où l'intrigue centrale se détache et acquiert un relief propre. A la limite, il est utile que ces arrière-plans soient contradictoires, non seulement parce qu'un beau désordre est un effet de l'art, mais afin que ces facettes restent des facettes, et ne se constituent pas en système de causes contraignantes qui paralyseraient le libre jeu des dieux et des hommes.

Pour le mythographe encyclopédiste, l'imbrication des récits n'est réductible à un récit unifié que si des thèmes superposés par leur genèse, et distincts ensuite par l'agglomération de faits qu'ils concentrent autour d'eux, comme Poséidon et Hercule avec chacun leur mur, sont considérés comme successifs. Et même c'est l'inverse qui est encore plus vrai : la mythographie doit justement son ordonnancement des faits à ce qu'elle transforme en successivité narrative une superposition « généalogique » : ce qui est homologue devient argument de

liaison. La superposition paradigmatique est « traduite » syntagmatiquement : d'abord Poséidon a été trompé par Laomédon, puis il s'est fâché et a envoyé ce monstre qui « explique » l'intervention d'Hercule à qui l'on promet en récompense les chevaux soustraits à Poséidon *et* (dédoublement traduit en coordination) Hésione ; lequel Héraclès sera à son tour trompé.

Critique : la mythologie vue par Euripide

Ce dédoublement thématique, par reflet, est le principe même de la prolifération mythographique. Il rend compte de l'extraordinaire richesse de textes légendaires, de la logique embalée du conteur. Ainsi avons-nous Paris dédoublé en Alexandre, son ambassade préfacée par celle d'Anténor, les errances de Ménélas (dans l'*Odyssée*) dédoublant celles d'Ulysse, et Circé sur l'île d'Aia dédoublée par la Médée de Jason sur Aiaia, sans parler du rapport entre la délivrance d'Hésione par Hercule et celle d'Andromède par Persée, du doublage d'Hercule par Télamon dans l'assaut contre Troie, etc. On trouvera de ces doubles fonds d'autant plus qu'on en cherchera.

Euripide a magistralement écrasé cette technique maniaque en en démontrant le fonctionnement dans son *Hélène :* celle de Troie n'était qu'un double, un fantasme, la véritable était en Egypte, terre des mages : elle attendait que les dieux se lassent de jouer, et qu'on lui rende son Ménélas. La combinatoire mythographique, en aplatissant les superpositions (on pourrait dire plus flatteusement : en inventant la successivité), détruit cette position de partenaires à la fois intouchables et contemporains qu'avaient les dieux : réduits à l'état de cause, leurs débats et tâtonnements d'arbitrage deviennent incompréhensibles et gratuits. Les querelles des dieux, essentielles chez Homère, deviennent scandaleuses dès que ceux-ci deviennent les initiateurs rigoureux et univoques des actions humaines. Ce parcours théologique de réduction causale qui est décisif dans la genèse de l'intellectualité antique, puis de la nôtre, peut être parfaitement suivi à travers les grands tragiques grecs. Il aboutit chez Euripide à mettre en évidence l'absurdité de la prédiction, corollaire d'un pessimisme pieux. Il n'est pas étonnant que ce soit précisément par Euripide que nous connaissions le mieux le thème du Jugement de Paris, qui fait apparaître crûment la causalité linéaire divine : au début sont les dieux, et ils jouent.

Dans son chapitre sur Dictys de Crète (*Homer, the origin & the transmission,* Oxford 1924, rééd. 1969, ch. VII) T.W. Allen concluait que Dictys, qui devait être l'écrivain crétois Anténor, transmet la version traditionnelle de la Guerre et du retour des héros jusqu'à la mort d'Ulysse, version comparable à celle des anciens cycles épiques ;

qu'Homère au contraire a remodelé cette matière à sa façon dans ses deux poèmes. Qu'en somme la « préface » disait vrai en ce qui concerne l'antériorité de Dictys sur Homère. Le même raisonnement s'appliquerait à Darès.

Mais le défaut de ce tableau est qu'il n'y a pas de vérité des Cycles épiques, ni d'authenticité en un sens recevable. Les travaux de Severyns (*Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège, 1928) et de ses élèves, ou de G.L. Huxley (*Greek epic poetry*, Faber, 1969) mettent en évidence la difficulté de ramener tous ces thèmes et variations à une « matière grecque » unifiée, c'est-à-dire à une Histoire. Mieux encore, ou pire : nous avons vu comment le processus mythographique suppose un trucage, où les épisodes se dédoublent pour s'enchaîner. Dès lors, la simplicité de mythographe qu'Allen prêtait à Dictys, est une simplicité truquée ; elle fournit une concaténation plausible d'événements parce qu'elle en omet d'autres, comme nous le verrons dans le détail. Homère paraît stylistiquement postérieur du fait que nous pouvons percevoir la logique de ses choix en étudiant la composition de son œuvre, tandis que nous ne percevons pas les raisons de Dictys ou de Darès, qui nous paraissent en conséquence plus naïvement construits, donc plus vrais parce que moins artistes, et donc plus fidèles à une vérité toujours supposée antérieure.

Si nous apercevons, en examinant le processus mythographique, comme déjà Strabon l'avait entrevu en rapprochant Aia de Aiaia, que s'il est moins artiste il n'en est pas plus vrai ; et même qu'à l'inverse, comme l'a montré Euripide, il est la production obligée du faux, alors il n'y a pas d'antériorité stylistique qui tienne : le conte est de tous les âges, Darès s'enfuit à nouveau hors du temps.

Toujours de nouveau les doublages en reflet entraînent, par réduction de la similitude thématique à un « point commun », l'induction séquentielle de la mythographie. Du superposable paradigme sortent les syntagmes successifs : l'un et l'autre s'ouvrent et se ferment comme des ciseaux. Quand Lacan utilisa pour sa description de l'inconscient les axes en croix de Jakobson — eux-mêmes faits paradigmes —, avait-il lu Homère ?

Développement de l'historiographie

Corollaire de la critique de la mythographie, s'élabore l'historiographie. Quand les versions proliférantes deviennent contradictoires, et les contradictions ridicules, le souci est de ramener la dispersion du fantasme à l'honnêteté du vrai. Pour l'historiographe placé devant le pullulement des on-dit, le moyen est de les comparer, puis de les réduire, la fin est de les ramener à une cohérence : les versions multiples deviennent alors autant d'arguments de critique interne pour

rétablir ce qui fut, d'où la contradiction est absente. Remarquons ici qu'entre l'histoire qu'on ordonne dans une perspective historienne et celle qu'on compose dans une perspective romanesque (le mot « histoire » a encore en français les deux sens), la différence est moins d'abord de méthode que d'objet, comme on voit très bien chez Hérodote, contemporain d'Euripide. Et la différenciation ultérieure des méthodes peut n'être qu'une conséquence de la différence des objets, ou de la prise de conscience, sans doute liée aux implications politiques, de la différence des objets. Dès lors, la différenciation de la « méthode historique » connaît plusieurs stades et avatars. Si l'on en trouve une première formulation chez Thucydide, c'est sous une forme de vaccin : il faut parvenir à dégager un acquis (*ktêma*) qui ait la solidité du vrai dans la fluence des apparences et des forces où l'on vit ; c'est pourquoi cet acquis est un modèle, un enseignement pour l'éternité (*ktêma es aéī*). Il en résulte que cet acquis est fragmentaire, une île, comme la cité grecque. Avec le développement de l'aristotélisme, et l'alexandrinisme, l'enseignement historique prend des formes plus ambitieuses : l'historiographe ne peut plus considérer seulement des fragments qui aient eu un rôle décisif, puisque le système du monde oblige à considérer la variété des modes de décision, et la polyvalence des influences. En somme, il n'y a alors d'histoire que totale, puisque la cohérence n'a pas d'autre sens (nous retrouverons au XIII[e] siècle cette coïncidence entre aristotélisme et encyclopédisme). D'où des œuvres comme celle de Pline l'Ancien, l'*Histoire naturelle, Naturae historiarum libri* où le mot latinisé *historia* tient encore du sens d'Hérodote, ou celle de Diodore de Sicile, la *Bibliothèque historique*, qui retraçait l'histoire depuis les origines jusque vers 60 av. J.C., soit presque le temps de sa rédaction.

Le projet seul d'une telle histoire, suppose la possibilité pratique de réduire tout événement à sa vérité, et la vérité à des événements. Diodore prête donc une attention particulière aux groupements événementiels, qui sont comme la syntaxe de sa vérité. C'est chez lui que nous trouvons l'articulation complexe des trois Gestes : Argonautes-Hercule-Troie, dans l'épisode de Laomédon, articulation qui trouvera sa forme définitive chez Darès.

Le traitement diodorien (voir tableau II) commence dans le cadre des Travaux d'Hercule (premier volet, que nous appellerons A dans la suite), en IV, 32. « Car partant avec Jason vers la toison d'or et ayant tué le monstre, il avait été frustré par Laomédon des chevaux convenus en récompense, de quoi il sera question dans l'histoire des Argonautes » ; la liaison est simple : ce passage avec Jason se présente comme un Travail non récompensé, et Hercule revient sur Laomédon après l'expédition de Jason tout comme plus tard, cette affaire elle-même une fois réglée, il reviendra sur la récompense que lui doit Augias (IV, 50) ; le schéma est clair, quoique ambitieux. « Retardé

alors par l'expédition entreprise avec Jason, et saisissant plus tard un moment favorable, il marcha contre Troie ». Diodore insère ici une variation d'opinions sur la flotte qui accompagnait Hercule. Mais ce qui n'est d'abord qu'une variation en passant, aussi bizarre qu'elle soit (puisqu'il semblait clair que la flotte d'Hercule était justement celle des Argonautes : Argo) se révèle ensuite être tout un changement de programme. En effet, lors de la remise d'Hésione à Télamon pour prix de sa vaillance, et du royaume de Troie à Priam pour prix de sa neutralité, il n'est plus question des Argonautes, seulement d'Hercule. Ensuite de quoi Diodore poursuit le récit des travaux du héros.

L'histoire des Argonautes vient ensuite (B), et est coordonnée comme prévu : « Des Argonautes, puisque Héraklès partit en guerre avec eux, il serait convenable de traiter... » (IV, 40). Venant d'Iolkos, longeant l'Athos et Samothrace, les héros essuient une tempête qui les pousse sur le mont Sigée (IV, 42, 2). Là, en débarquant, ils trouvent une jeune fille entravée. A ce point, nouvelle rupture chronologique, cette fois en flash-back : la demoiselle raconte qu'à ce qu'on dit « Poséidon s'était fâché contre Laomédon à cause de la construction des murailles de Troie » et avait envoyé le monstre, etc. Survient donc Héraklès qui apprend cette histoire (cette « péripétie » dit le grec) de la bouche de la jeune fille, la délie, et va offrir à Laomédon ses services contre le monstre, etc. Il convient (*syntaxaménon*, dit le grec : un mot du même groupe que « syntaxe ») avec le roi qu'il prendra au retour Hésione et les chevaux.

Au retour (B 2 : IV, 49), passant l'Hellespont, les voici en Troade. Héraklès envoie ses messagers qui, malgré l'avis isolé de Priam, sont jetés en prison, etc. La ville est prise d'assaut.

Le tour est joué : la prise de la ville s'est déroulée cette fois au retour des Argonautes. Et le lecteur est persuadé que le retard de la « livraison » est dû au voyage en Colchide, comme Diodore le suggérait en A (IV, 32, 2), ce retard qui justifiait qu'on ne parlât de cette affaire qu'avec l'histoire des Argonautes au retour de qui s'affirme la fraude de Laomédon. Naturellement, un examen précis maintient les doutes décrits en A, malgré l'adroite composition de B 1 avec B 2 (aller, puis retour des Argonautes), et de A avec B entier : en B, au retour des Argonautes, Héraklès est bien sûr accompagné par eux, alors qu'en A, si mention d'eux est faite en tête et plus loin en raccord (IV, 40), il n'en est en pratique pas question. Nous avons noté les scrupules de Diodore. De plus, en A il n'est question que de chevaux, en B surtout d'Hésione (nous savons à ce propos que Homère connaît les versions divergentes qui entraînent ici l'auteur à mettre dans la bouche d'Hésione, comme une note en bas de page, le récit des murailles troyennes). Diodore s'ingénie à donner une version homogène, en signalant honnêtement les divergences comme des « variantes » :

énioï paradédôkasin « certains ont rapporté de leur côté que... » (IV, 49, 7).

Sa méthode est subtile parce que, au lieu de passer sous silence les variantes ou de les juxtaposer en histoires distinctes, il les coordonne en entretant la confusion sur les deux types d'erreur en jeu. Après avoir été trompé, Héraklès reviendra avec une flotte ; après avoir touché le Sigée à l'aller, les Argonautes le toucheront de nouveau au retour : dans le premier cas, il y a fraude, dans le second le délai du voyage. Les deux histoires, les deux thèmes, ne sont conciliables que si l'on fait passer adroitement la fraude pour le délai lui-même : à l'aller on est trompé, au retour on se venge — et le processus est d'autant plus convaincant que la vengeance est bien un retour, un combat retardé.

Mais ce n'est pas tout à fait ce qui se passe. En B, la version la plus « complète », la fraude n'a lieu qu'au retour, quand les envoyés d'Héraklès sont incarcérés, et la vengeance est immédiate. Le rapport avec le voyage aller ne tient qu'à la supposition que Laomédon médite cette fraude depuis le premier passage, et c'est cette supposition que le dissentiment appuyé de Priam, fraude dans une fraude (qui deviendra le délai au-delà du délai : le ferment de la seconde Guerre), cherche à étayer. Inversement, si nous isolons la version A, où Héraklès réclame des chevaux pour prix d'un de ses Travaux, son retour avec une flotte, nombreuse ou non, se fait de Grèce, parce que la force étonnée par la ruse est allée chercher là-bas du renfort. Autrement dit, la collusion des deux histoires, liées thématiquement, est opérée par Diodore non pas dans une successivité mythographique, mais dans un subtil système de « superposition des manques » : les histoires se chevauchent dans l'identité *créée* du parcours d'un voyage avec le délai d'une vengance. Coupant en deux chaque histoire sous prétexte qu'elle regarde l'autre (« ...il sera question dans l'histoire des Argonautes... »), Diodore superpose en fait leur coupe même. La « convention » (*syntaxamenon*) du retour, avec Laomédon, est bien une syntaxe.

Pour l'ordonnateur consciencieux et érudit, comme Diodore, les symétries qui sont comme l'effet de la production proliférante des histoires apparaissent d'autant plus nettement qu'on cherche à les relier. Plus on veut y repérer une linéarité définitive, plus elles se cristallisent géométriquement. Mais tandis que pour les mythographes la liaison des événements n'est possible que dans la ressemblance qu'ils produisent, Diodore a à rendre compte du produit : la continuité qu'il ordonne n'est plus une concaténation libre, mais une lecture calculée. *Non plus des histoires, mais une Histoire.*

Cette lecture diodorienne (*anagnôrisis* en grec ressemble assez à notre mot « lecture » au sens pédant « d'interprétation ») est une *interprétation* véritablement en ce que son discours historique reconnaît dans chaque histoire une partie d'une autre qui lui est conséquente ;

elle lit, au rebours de l'induction mythographique, comment chaque histoire participe d'une autre et opère par cette homologie qui apparaît dans la disposition interne de ses péripéties ou histoires, la cohérence globale de l'Histoire. Pour lui, l'homologie constatée est une conjonction, et la syntaxe en est la synthèse, tandis que pour le mythographe, chaque ressemblance constatée est l'argument d'une disjonction, et la production d'une nouvelle histoire en parataxe.

On peut faire des observations similaires à propos de l'histoire des géométries, ou des mathématiques. D'abord il s'agit de lier des figures ; en effet chaque figure tracée sur le sable est un arrangement de traits comme toute autre figure ; toute figure doit donc ressembler à toute autre au moins par un point ou un trait. Il y a là comme le matériel de base de la géométrie, en train de se définir. Mais quand il s'agit de bâtir une science, comme Diodore bâtit une Histoire, alors le parcours des figures possibles doit découvrir, au-delà des « lieux communs » de ces parcours, les articulations de ces lieux, donc la nécessité d'un système cohérent qui épuise le possible, et non plus des recettes graphiques. C'est ce que montre parfaitement, dans toute sa force polémique, la première *communis sententia* d'Euclide, premier temps de l'alexandrinisme : *Quae eidem aequalia, et adinvicem sunt aequalia,* soit à peu près « deux éléments identiques à un troisième sont égaux entre eux ». Ce fameux principe est exactement l'arrêt de la production mythographique, où deux histoires qui ressemblent à une troisième sont précisément pour cette raison différentes entre elles.

Diodore de Sicile est, avec Nicolas de Damas et Denys d'Halicarnasse, un des grands personnages de langue grecque de ce siècle de Cicéron où monta le goût des biographies, des généalogies, et des histoires historiennes. Mais il n'est pas moins certain que son habileté pour le « digest », voire sa philosophie du « compact », préfigurant Boèce et Cassiodore. Car dès que la diversité de l'histoire est ramenée à un parcours, si complexe soit-il, elle est proche de ressembler à un bagage, ce que la *Préface* de Diodore disait déjà clairement : « Un enseignement qui comprend en une composition d'un seul ensemble (*syntaxis*) le récit des faits, permet à la fois une lecture alerte et une assimilation facile, continue et complète. Il en ressort finalement que cet enseignement est supérieur aux autres de même que le tout est plus utile que la partie, et ce qui se tient plus utile que ce qui est divisé ; en outre, ce qui met au point les temps, plus utile que ce qui ignore dans quelles circonstances on a agi ».

Darès l'anachronique

Diodore ne traversait la première histoire de Troie que comme une étape de son parcours, et parce que l'épisode de Laomédon lui faisait

une liaison historique entre la geste d'Hercule et celle des Argonautes. Pour Darès, ces calculs sont une introduction exemplaire au thème de Troie, qui est devenu le symbole du drame historique, comme en témoignent les *Carmina Burana*. Le thème des Argonautes de quoi il part est bientôt écourté : *Demonstrare eos qui cum Jasone profecti sunt, non nostrum est : sed qui vult eos cognoscere, Argonautas legat* (« Faire la liste de ceux qui sont partis avec Jason, n'est pas notre propos ; mais celui qui veut les connaître peut lire "Les Argonautes" », ch. 2) de même que Diodore renvoie *én toïs Argonautaïs* « aux Argonautes » alors qu'il parle d'Hercule. Il est probable que le renvoi de Darès vient, sinon de la segmentation même que fait Diodore, du moins a un exposé des histoires qui suit sa *Bibliothèque*. Darès en effet ne va pas pas raconter l'expédition (Diodore, en A, renvoie à B ; mais la raconte entre B_1 et B_2) : repoussés du rivage de Troie par la méfiance de Laomédon, les Argonautes « partirent pour la Colchide, s'emparèrent de la Toison, revinrent chez eux » (ch. 3) et c'est ensuite, donc depuis la Grèce, que *Hercules graviter tulit a rege Laomedonte contumeliose sese tractatum, et eos qui una profecti erant Colchos cum Iasone,* « Hercule supporta mal d'avoir été honteusement traité par le roi Laomédon, lui et ceux qui étaient partis pour la Colchide avec Jason ». Hercule va à Sparte alerter Castor et Pollux, à Salamine pour Télamon, à Phtie pour Pélée, à Pylos pour Nestor : voilà manifestement la génération d'avant la Guerre de Troie ; il prépare douze navires et des soldats. Quand tout est prêt, il convoque les amis susdits (comme avait fait Jason : par lettre) et ils se transportent au Sigée. Là, Castor, Pollux et Nestor restent garder la flotte ; Laomédon fond sur eux avec de la cavalerie ; pendant ce temps Hercule est monté à l'assaut d'Ilion ; ce qu'apprenant, Laomédon fait demi-tour, voit les Grecs arriver à sa rencontre, et est tué par Hercule. Comme Télamon était entré le premier dans Ilion, Hercule lui attribue Hésione. Le butin est chargé sur les navires, et on s'en va. *Telamon Hesionam secum convexit,* « Télamon emmena Hésione avec lui ». Priam, qui était en Phrygie, apprend tout cela bientôt et revient à Trois (cf. tableau III).

Tel est le traitement que fait Darès de notre histoire. On remarque que toutes les discordances entre lui et Diodore ont trait aux éléments qui prennent de l'importance dans la version B de celui-ci : la légende d'Hésione et la trahison de Priam. Que cette composition en A-B ait existé dans l'archéologie de Darès, cela est patent, dans la mention non justifiée d'Hésione, dans le rôle *ex machina* de Priam, et dans la mention d'un récit des Argonautes qui, dans l'idée de l'auteur, pouvait être plutôt ultérieur qu'extérieur. Le fait nouveau qui en résulte, c'est la résorption en un temps unique de la conjonction par quoi Diodore rassemblait et composait son Histoire.

Pour bien des critiques, le *De excidio Troiae* est un résumé. Le style de ses phrases, à vrai dire, suggère fortement cette hypothèse :

« Un assemblage disproportionné de maigres détails écrits en un latin barbare et horriblement monotone, où l'expression est réduite le plus possible, bornée souvent à un verbe accompagné du complément indispensable, un nom ou une courte proposition complétive ou relative, et où les propositions et les phrases sont juxtaposées en supprimant, généralement, toute particule de liaison autre que les adverbes de temps » (L. Constans, éd. du *Roman de Troie,* V, pp. 193-4). D'autre part, il est vrai qu'une histoire globale dans le style des manuels comme celle de Darès, ne peut se faire qu'à partir d'une version préalable, extensive et cohérente comme celle de Diodore, et certes pas à partir du foisonnment mythographique. Le lien entre l'Histoire « nettoyée » et l'Histoire « scolaire » est très net ici.

Mais s'agit-il d'un simple résumé ? Sûrement non, comme nous le voyons au rapport complexe qu'il entretient avec la composition diodorienne ; un résumé n'escamoterait pas le récit entier de la Toison d'Or (que Benoît « restitue »). L'enjeu aussi est différent. Si pour Diodore il s'agissait de ramener les histoires à une Histoire, celle-ci, aussi compacte qu'elle fût, ne pouvait prendre forme qu'aux dimensions d'un grand roman (ce qui adviendra chez Benoît ; à ce titre d'ailleurs, l'imbrication des histoires dans Diodore joue un rôle comparable au jeu des récits impliqués qui compose les *Ethiopiques* d'Héliodore). Or chez Darès, il ne s'agit pas de cela ; au contraire. Il s'agit d'indiquer des causes, et ici les causes de la Guerre. Cette réduction de l'historiographie romanesque à la causalité dogmatique passe par une transformation de la syntaxe ou du style, qui est aussi bien celle qui fonde contre la culture antique le latin chrétien. La première phrase du texte peut servir d'exemple : *Pelias rex in Peloponeso Aesonem fratrem habuit. Aesonis filius erat Jason, virtute praestans.* Bien sûr les familiers du *De viris* de Lhomond reconnaîtront le style des premières pages (qui, soit dit malgré l'autorité de Constans, n'ont rien de barbare, mais sont bien une simplification professionnelle du propos comme du tracé), mais remarquons que si « l'expression est réduite le plus possible », chacun des courts segments a sa raison, en faisant à chaque fois progresser d'un terme au suivant : *Pelias - Aeson - Jason - praestans :* en deux phrases le thème de la jalousie initiale est placé. Un manuel ? Oui, mais efficace. Les remarques de style que faisait Constans, pour souligner la pauvreté du texte, sont exactes, mais injustes puisqu'elles n'aident pas à comprendre que ce laconisme est orienté et sert un but, sinon une esthétique. La phrase de Diodore était chargée de circonstances antécédentes (ainsi ces génitifs absolus, fréquents en début de phrase) qui sont nécessaires à sa technique globale et impossibles à résumer. La brisure stylistique de Darès, son originalité syntaxique, en « parataxe tuilée », est significative d'une transformation du propos : les phrases ainsi calculées composent un texte à volonté contractable ou surtout extensible. Méthode qui est liée à une philosophie du temps

différente — et implique le texte dans un destin différent.

La technique du *De excidio Troiae* — et il faut bien lui en reconnaître une si l'on veut s'expliquer son succès à la fois secret et immense — se comprend mieux sous ce nouvel angle. Constans remarquait encore (*ibid.* p. 193, n. 2) que les subordonnées finales y étaient fort rares ; en effet, le simple lien du sujet à l'objet, ou du sujet au prédicat, tient lieu d'orientation temporelle : l'intention le cède à l'histoire orientée, et les consécutives sont dans les consécutions. Le temps comme dimension indépendante s'efface en même temps que les structures dioscoridiennes, mais dans leur élan : les arches entre les événements et leurs vides disparaissent pour ne laisser que le plein ou le plat ; il en va de même dans l'art impérial, quand la perspective s'aplatit dans les mosaïques, les bas-reliefs, les peintures. Après l'historiographie dioscoridienne, l'ensemble devient contractable puisque nulle variante ne peut plus interférer : ainsi Darès est-il une sorte de Diodore voué à l'hypertélie.

Avec cette étrange plasticité plate, qui n'est ni la syntaxe historienne, ni la parataxe profuse des légendes, mais glissement aisé des faits sur eux-mêmes dans un temps et une intention réduits à l'extension du discours, le *De excidio Troiae,* récit de la fin d'un monde, devenait immune au temps lui-même. Son curieux « archaïsme » syntaxique lui faisait un sauf-conduit d'anachronisme, et cela en tout temps de la latinité, ou de la grécité s'il s'en trouve une forme grecque similaire. En d'autres termes, l'absorption du temps dans l'historicité télescopique de sa syntaxe, propre à la contraction (voyez en annexe les remarques sur l'extrait de la Chronique de Frédégaire) ou à la dilatation, réalisait une sorte de machine à voyager dans le temps. C'est cet aspect qui va maintenant exiger notre attention.

Darès, le temps, et le roman

L'attribution de ce texte « panchronique » à un guerrier de l'*Iliade* témoigne, qu'elle fût volontaire ou hasardeusement lancée, de l'effet qu'il a pu produire sur les contemporains de l'attribution : l'anachronisme radical du texte, aussi calculé qu'il nous paraisse maintenant, ne pouvait manquer d'être compris d'abord comme « primitif » ; c'est d'ailleurs le sens lâche du mot « anachronique ». Dans le contexte culturel qui procède des Lumières, la primitivité supposée du texte le glissait vers deux pôles, l'archaïque ou le barbare, et c'est en effet le débat qui s'est institué. Le texte était organisé pour fuir la civilisation, c'est son premier mouvement.

Un mouvement similaire, mais pour des raisons différentes, est celui du roman. Avant la découverte des premiers papyrus littéraires,

les grands romans grecs étaient presque unanimement « repoussés » vers les siècles tardifs. C'est aussi un papyrus du IIe siècle qui a fait reconnaître l'historicité du texte de Dictys, en même temps que la vérité partielle de la préface romanesque qui le disait traduit du grec. Les préfaces du *De excidio Troiae,* la fameuse lettre de Nepos à Salluste sur sa trouvaille chez un libraire d'Athènes, ou celle des *Ephemeridi belli Troiae,* cette histoire d'une tombe ouverte par un tremblement de terre, où l'on trouva des tablettes en vieux caractères grecs (ordinairement interprétés comme phéniciens), dans un coffret, ont un caractère romanesque qui a « repoussé » aussi les critiques. Les plus honnêtes, pourtant, avaient fait remarquer que la *Vie d'Apollonius de Tyane* signalait un tel tremblement de terre, justement sous le règne de Néron ; et l'exhumation d'un tel texte n'aurait pas été plus extraordinaire que le retour du Phénix, dont parle Tacite.

On a reconnu, quoique la langue grecque alexandrine ne rende pas, elle non plus, facile la datation stylistique ou philologique, que beaucoup de ces romans devaient être contemporains du Haut Empire. En même temps, l'extension de la recherche historique aux « faits de civilisation » a montré que beaucoup d'éléments concrets dans ces romans, qui paraissaient décor fantasque, trouvaient cette fantaisie dans le roman, et beaucoup de support dans la réalité. Nous avons vu de notre côté que la possibilité du roman, ses conditions à la fois mentales et linguistiques, sort de la transformation de la mythographie en historiographie, puisque cette transformation correspond à la formation d'ensembles ordonnés ou, pour reprendre le lexique de Diodore, à la formation d'une syntaxe générale du texte ; ce que nous appellerions la composition. Au temps de Diodore, qui est aussi le temps des soucis archéologiques, tout est prêt pour les romans composés

Il est bien connu qu'un roman est une mise en scène du temps : on en saisit chez Diodore, au carrefour du Roman et de l'Histoire (dans l'ambiguïté du mot « histoire »), la genèse. Le roman est une conjonction des temps, une composition ; et cela différencie radicalement son historiographie de cette successivité par déboîtements qui faisait la mythographie des contes. Mais lorsque, comme dans le *De excidio Troiae,* la composition ainsi acquise se résume ou plutôt se résorbe en une successivité nouvelle, le relief du temps en est exprimé, et rejeté en préface : dans la mise en scène archéologique du texte lui-même, non plus dans son étoffe. De plus, le texte acquiert en effet, par cette résorption téléscopique d'une Histoire à ses formules, une « téléchronie », un au-delà de ce temps qu'il transporte — par quoi il se trouve en deçà du temps. Une composition ainsi contractée, c'est une composition qui vient de loin, et les lecteurs de « Darès » en avaient parfaitement conscience, tout comme le vrai ou faux Népos qui le découvrit chez l'antiquaire athénien.

Le plus intéressant dans toute cette histoire est que « le système a fonctionné », que ce projectile lancé par contraction à travers le temps a en effet traversé un temps aussi résorbé que lui-même l'était. La machine à voyager dans le temps existe, et son moteur est un « moteur à langage ». De même qu'impliquée dans une forme ou une phrase, se trouve la qualité d'oubli qui la fera « surgir » en un autre temps (« je me rappelle... »), de même la syntaxe truquée de Darès est une machine à contraction qui résorbe le temps, engendre l'oubli, et se retrouve au-delà à déplier sa composition dans la syntaxe romanesque d'où elle provient. Se dépliant chez Benoît.

Car il y a cette symétrie dans le destin de Darès, que les conditions de sa contraction sont inverses de celles de son épanouissement : contracté à partir d'une historiographie romanesque, il se déploie sous forme d'un roman historiographique. De sorte que nous pouvons mieux apercevoir le « fonctionnement de la machine », et mieux comprendre les conditions d'apparition du roman, en cette fin de XII[e] siècle dont nous étions partis. Le *De excidio Troiae* n'est pas un simple résumé, nous l'avons vu, pas plus que les bas-reliefs de Septime Sévère ne sont une projection simplifiée des reliefs d'Auguste ou de Trajan ; l'aplatissement syntaxique n'est pas un sous-produit, à peine un produit : il est une méthode. Nous avons vu quels stades successifs l'ont rendue possible, et nous voyons maintenant combien cette méthode contient ses conditions : dès qu'on la déploie, elle rend ce à partir de quoi elle a été contractée ; mais cette symétrie qui apparaît a posteriori est complémentaire d'une asymétrie engagée a priori dans la facture de Darès : cette réduction était certainement anti-romanesque, se voulait rupture, de même que les Pères de l'Eglise grecque ou latine s'accoutraient d'une grammaire passe-partout, et d'autant plus violemment qu'ils connaissent mieux la belle langue du roman. Ce passe-partout fut efficace, et démultiplia à sa façon le rêve romain de l'Empire.

Cette subversion par réduction conservait ainsi la mémoire de ce contre quoi elle se faisait. De sorte que la polémique de la Renaissance contre le « Moyen Age » se voit subvertie à son tour par ces renaissances démultipliées qu'une observation plus attentive reconnaît dans l'épaisseur des moyens âges : là encore, le temps est tuilé. Et si la technique de Darès se révèle opératoire, c'est que le temps lui-même n'a pas l'intégrité que lui suppose la notion d'époque. Ces âges sont moyens autant qu'ils produisent des méthodes.

On pouvait dans un premier temps restituer une « évolution », et dire que les réciteurs ou rédacteurs d'épopées ou de contes avaient « peu à peu » atteint une « suffisante » habileté dans la manipulation des épisodes successifs « pour que » se présente l'ambition de compositions plus vastes. Qu'en somme, à force d'exercices avec des épisodes, on est passé à la composition des péripéties, et du conte au roman,

ou de l'anecdote à l'Histoire. Et donc que ce recours au décor antique fournissait, comme nous disions au début, l'alibi (au sens propre du terme : l'exostisme ; voire l'utopie) d'un terrain neutre où composer à loisir. Que cet exercice sur l'antique, à son tour, « rendit possible » les compositions sans-filet, directement dans la fiction, que sont les romans arthuriens : le roman ayant finalement découvert qu'il pouvait créer son propre terrain.

Oui, mais cette perception progressante ou progressiste de l'Histoire n'est qu'une image : elle occulte ce fait essentiel à l'Histoire que le temps lui-même y varie dans les méthodes du récit ou de l'intelligence. L'évolution du « peu à peu » a l'avantage de décrire le rapport entre eux de certains stades, de certains points nodaux ; mais en faisant des étapes sur un chemin, elle isole un temps a priori qui serait comme le tapis roulant (dans un seul sens) de cette évolution — alors que justement ces différents points nodaux varaient aussi sur le traitement du temps.

La démultiplication d'histoires similaires ordonne la successivité myhtographique : le temps de l'itération s'y défférencie en répétition ou en variation. C'est pour le temps lui-même, un temps de différenciation.

Ces variantes sont interrogées contradictoirement par l'historiographe qui les compose dans une syntaxe, où le temps lui-même est composé. Ainsi l'Histoire, comme le Roman, sont-ils le temps de la mémoire, comme chez cet Hercule qui se souvint d'une injure, ou de ce qu'on lui devait.

Résorbé dans des formules que la composition mit à jour, le Roman/Histoire se métamorphose en manuel, en « digest » ; le récit se linéarise en un seul trajet nécessaire et suffisant tandis que le récit lui-même, achrone, résorbant le temps, s'y confond. Nous le retrouvons donc, téléchrone, sur la trajectoire du temps.

Le cas de Darès met en évidence que « l'évolution » en question a des traverses, ou plutôt : des recours. Ce ne sont pas des retours puisque nous avons vu comment jouent, opposées comme deux faces de la même vitre, l'asymétrie polémique et la symétrie oranique de l'effet de la résorption. Quand Benoît de Sainte-Maure développe les trente mille vers du *Roman de Troie*, il ignore Diodore de Sicile, Héliodore, et même le texte d'Homère : parler de « renaissance » tient de l'imposture, de ce côté de la vitre. Mais de l'autre, l'énorme littérature qui « dépend » de lui (voyez Sommer, *History of the Troy legend*, ou plus récemment M. R. Scherer *The legends of Troy in art and literature*, 1963), Guido delle Colonne par exemple, ou le Recueil des histoires de Troie de Raoul Lefevre dont Caxton tira le premier livre imprimé anglais, déploie un volume mental où l'on saisira la profondeur du rapport à l'antique, réhistorisé.

Le temps se joue dans les formes du langage.

Annexe :

Traitement de l'affaire en contexte mérovingien

On trouve dans une série de mss. de la *Chronique de Frégédaire,* parmi ceux qui contiennent les « Continuations », une *Historia Daretis* (ou *Daregitis*) *Frigii De origine Francorum.* G. Paris l'a éditée d'après 3 mss. en 1874, et Krusch dans les M.H.G. (*Scrpt. Merov.*) sur 8 mss., en prenant pour base le Vaticanus Reg. Christ. 213, du Xe siècle. Le titre montre déjà qu'il s'agit d'un montage généalogique désireux, à partir de la Grèce fabuleuse, passant par la généalogie romaine selon Jérôme, de montrer l'antiquité des Francs.

Deux grandes différences séparent cette chronique de Darès.

1) Cette chronique ou plutôt cette « histoire », qui part comme Darès de la légende des Argonautes (mais ignorant à peu près tout d'Argo et des moyens de la conquête, que Darès ne lui indiquait guère), ne cite Hercule à aucun moment. Elle sort ainsi complètement de la volonté de synthèse diodorienne.

2) Sa syntaxe est notablement différente de celle de Darès, dont elle n'est certes pas, là où elle s'en inspire, un résumé. Les phases y sont aussi longues que le narrateur aime l'intrigue. En voici le début.

> *Eodem itaque tempore apud Grecorum regna, que instar mare magnum girata vel sita sunt, regnum* (sic) *primus et maximus Pelias celeber habebatur, omnesque reges Grecorum quasi imperio subiacentes, eius consilio oboedientes gerebant. Eratque ei proximus ex fratre genitus iam defunctis suprestis* (sic, *pour* superstis) *nepusque illius regis Iason nomine, uir egregius atque efficax, strenuus quippe et procerus, utilis valde consilio, corde et animo ferocissimo.*

En comparant avec le début de Darès (*Pelias rex in Peloponeso Asonem fratrem habuit. Aesonis filius erat Iason, virtute praestans*), on comprend parfaitement pourquoi par exemple le biographe de Saint Didier (VIIe siècle, texte fin VIIIe siècle , Ed. Pompardin, Picard, 1900) pouvait trouver exagérée son *ubertatem eloquii gallici,* et juger utile que *nitorem sermonis gravitas romana temperaret !* Il semble que sous une orthographe relâchée, ces beaux esprits d'avant la gravité carolingienne aient adoré les beaux discours. Mieux encore, il est probable que l'élan de leurs phrases (avec fréquentes guirlandes d'appositions, et propositions similairement construites à travers des collections de compléments circonstanciels), en réduisant le hasard de la place des mots, ait été corollaire d'une dégradation des déclinaisons, avec certaines bizarreries syntaxiques dues précisément à une sorte d'emportement oral :

> *Haec* (l'arrivée de Jason) *audiens Laodemon, pater Priamo, rex Troianorum, aduenisse navale evectione Grecorum exercitum aduenisse* (sic) *in terram suam Priamum regem, filium suum, cum hostile apparatu contra eos perrexit.*

De sorte que les complications qu'entraînait la présence d'Hercule étaient incompatibles avec cette façon de raconter. Repoussé par « Laodémon », Jason va en Colchide, pille le royaume, prend la Toison et revient la présenter à « Pélias » avec le récit de ce qui s'est passé à Troie.

> *In predio regale sororem Priamo rege, filia Laodemonis regis, Hesionam nomine, pulchram nimis, elegantum atque decoram valde repperiunt ipsamque captivatam cum magna praeda et multa spolia in Gretiam perduxerunt.*

Après quoi Priam essaie de la récupérer, en vain ; Alexandre enlève Hélène à Cythère, etc.

Cette histoire est nettement devenue un « récit des temps mérovingiens ». La contraction intense caractéristique de Darès, qui parvenait à conserver l'interrelation des trois gestes (Argonautes - Hercule - Troie) exigeait une différenciation stricte des cas ; ici, la linéarisation de l'histoire a gagné son contenu, la composition ternaire issue de Diodore est réduite à une causalité binaire Argonautes - Troie. Nous sommes au bord de la mythographie et des montagnes cycliques de la mythologie antique.

Tableaux

TABLEAU I : Technique mythographique

a) Poséidon bâtit le mur : Laomédon le trompe : Poséidon envoie le monstre (chevaux)

a + b) Héraklès bâtit le mur.

b) Héraklès tue le monstre : Laomédon le trompe : Héraklès attaque Troie (Hésione)

Le tout se trouve sous la forme suivante :

Poséidon bâtit le mur (chevaux) : Laomédon le trompe

Poséidon envoie le monstre : Hésione est exposée

Héraklès tue le monstre (chevaux et Hésione) : Laomédon le trompe

Héraklès attaque Troie : Télamon prend Hésione

Alexandre-Paris prend Hélène : 2e Guerre de Troie.

TABLEAU II : L'exposé de Diodore
(historiographie encyclopédique)

Les 2 thèmes à combiner :

a) thème d'Hercule et de Troie
Héraklès vient chercher les chevaux. Trompé, il revient avec renforts.

b) thème de Jason et de Troie.
Jason passe à Troie en allant en Colchide. Chassé, il repasse au retour.

Le traitement

A) Geste d'Hercule. Il part contre Troie car :
H. et J. passant à Troie, H. tue un monstre. L. le « frustre des chevaux convenus » (« voyez le récit des Argonautes »). H. « retardé par l'expédition » puis « saississant un moment favorable », revient contre Troie.
Flotte ou 6 navires ? Récit du double combat : Oïlée (mer) Télamon (terre)
Heraklès (contre Laom.)

B) Geste des Argonautes (IV,40), « puisque H. partit en guerre avec eux ».

B1 (IV,42). Poussés vers le Sigée, ils débarquent, trouvent Hésione : récit. H. la délivre, offre à L. de tuer le monstre : chevaux promis.
Hésione dit qu'elle suivra H.
H. laisse tout à L. jusqu'à son retour de Colchide.
Expédition vers la Toison.

B2 (IV,49) au retour,
H. envoie Iphiclès et Télamon chercher le dépôt.
L. les jette en prison, malgré l'avis de Priam qui leur facilite la fuite.
Evadés, ils annoncent à la flotte l'attaque de L.
Combat : H. tue L., la ville est prise par Télamon, etc.

« Certains des anciens poètes rapportent que Troie fut détruite « pour des chevaux par H. seul, partit avec 6 navires — et non « avec les Argonautes. » (IV,49,7)

TABLEAU III : Schéma des premières pages de « Darès »

Pélias, jaloux de Jason, l'envoie quérir la toison.

Jason, que ses amis ont assuré de leur soutien, les prévient.

L'équipe s'en va sur l'Argo, fait escale au Sigée, dont elle est chassée par L.

L'auteur note en quelques mots que la toison a été prise.

H. a du ressentiment contre L. Il s'assure le soutien de ses amis.

Il les prévient : tous s'embarquent de Grèce, avec 12 navires.

Combat double : près de la flotte, et diversion sur terre. L. est tué.

Pillage. H. attribue Hésione à Télamon. Ils s'en vont.

Priam revient à Troie, qu'il rebâtit. Réclame Hésione.

Marie-Laure LE BAIL

LE DROIT ET L'IMAGE : SUR UN CAS D'ESSORILLAGE

Bien que n'ayant jusqu'à présent suscité que peu d'intérêt auprès des historiens du droit, l'iconographie des chartes de coutumes méridionales constitue un champ d'étude prévilégié pour l'anthropologie historique. Par les symboles qu'elle met en jeu dans la représentation du supplice, par les significations que l'on peut en extraire en termes de confessions involontaires, témoin des réalités juridiques « matérielles » mais aussi du regard porté sur elles, elle apparaît parfois plus révélatrice que le discours écrit.

L'image que nous avons choisie d'analyser illustre l'un de ces châtiments qu'au XIX[e] siècle les humanistes qualifièrent unanimement de barbare : l'essorillage. L'essorillage sanctionne le plus souvent au Moyen Age le vol de faible importance. Il est attesté dans les coutumes de l'Agenais (1), à Marmande (milieu XIV[e] siècle), à Gontaud (début XIV[e] siècle), à Montréal (milieu XIII[e] siècle), à Mézin (début XIV[e] siècle : vol entre 20 et 60 sous), dans les Coutumes du Quercy, à Cajarc où en 1316 un vagabond n'ayant plus d'oreilles avoue que l'une d'elles a été coupée à la suite d'un vol de 8 deniers à Cahors et l'autre pour le vol d'une serpe dans les Charentes (2), mais aussi dans le nord de la France, dans le bailliage de Senlis au début du XV[e] siècle (3). Il semble donc que cette pratique ait été largement répandue dans la majeure partie du pays et durant l'ensemble de la période qui nous intéresse (XIII[e]-XV[e] siècles).

L'image est extraite du corpus de miniatures qui enlumine l'un des manuscrits des Coutumes de Toulouse, le manuscrit latin 9 187 de la Bibliothèque nationale. Ce manuscrit, rédigé sur parchemin à la fin du XIII[e] siècle, mesure 427 mm de hauteur sur 270 mm de large et compte 47 feuillets écrits d'un seul jet par une même main en grosse écriture dite méridionale. L'image a été exécutée dans l'un des espaces initialement prévus pour la transcription du commentaire des coutumes

1. Paul OURLIAC et Monique GILLES, *Les Coutumes de l'Agenais*, tome 1, Montpellier, 1976, 501 p. ; tome 2, Paris, Picard, 1981, 398 p.

2. L. D'ALAUZIER, « Causerie sur les Coutumes de Cahors. Les pénalités », *Bull. Soc. Lot.*, LXXVII, 1956, p. 26-31.

3. B. GUENEE, *Tribunaux et gens de justice dans le bailliage de Senlis à la fin du Moyen Age* (*vers 1380 - vers 1550*), Strasbourg, 1963, 587 p.

et laissés libres en raison de la trop grande brièveté de ce dernier. L'ensemble de la représentation, situé dans le prolongement vertical des deux colonnes d'écriture (composées chacune de 33 à 35 lignes), couvre en largeur la quasi totalité de la marge inférieure du feuillet 28 verso sur une hauteur variant de 60 à 90 mm. Comparable aux 17 vignettes qui l'accompagnent, qui toutes représentent des scènes de la vie judiciaire toulousaine ayant trait au droit pénal, l'image, vraisemblablement contemporaine de la confection du manuscrit (1296), ne présente aucun rapport avec le texte qui l'entoure et paraît se justifier d'elle-même comme complément indispensable d'un texte peut-être jugé lacunaire.

La scène de l'essorillage n'occupe qu'une partie de l'espace pictural. Elle est précédée de deux autres scènes : l'une représente le juge prononçant la sentence et livrant le condamné au soldat et au bourreau, l'autre représente le trompettiste annonçant le supplice.

Il s'agit d'une image narrative, divers groupes de personnages disposés en séquences constituant un enchaînement logique et chronologique, dont la progression se décompose en trois scènes, trois moments d'un tout dont la cohérence dépend de cette figuration simultanée de la cause et des effets : la livraison du condamné au bourreau, l'annonce du supplice, l'exécution.

Comme s'il s'était agi d'un jeu, jeu visuel rendu possible par l'artifice de l'image, le travail de l'auteur s'est exercé sur une certaine manière de raconter, sur la mise en espace de matériaux picturaux renvoyant sur le plan symbolique à l'idée d'un supplice, produit de tout ce qui précède, inexorable, et privilégiant sur le plan formel une lecture de l'image de gauche à droite, la limite gauche, nettement surévaluée par une densité plus importante de personnages, fonctionnant comme point extrême, instaurateur de sens.

Inaugurant l'espace pictural, le juge apparaît comme personnage essentiel, celui dont dépend l'action à venir. Représenté assis, dans l'exercice de ses fonctions, il porte en lui les marques d'une nature transcendante, la sagesse et la dignité caractéristiques des êtres qui agissent bien. L'harmonie de son comportement, l'idée de stabilité qui s'en dégage, témoignent de son respect de la mesure et de l'ordre. L'impression de grandeur attachée au personnage se trouve renforcée par la longueur de son vêtement qui tombe si bas que l'on ne distingue que la pointe de ses pieds, contrastant avec la proéminence de ceux des trois hommes qui l'entourent, vêtus de robes courtes atteignant à peine le genou. La supériorité intrinsèque du juge est confirmée, d'un point de vue purement formel, dans le contraste qu'instaurent les positions des personnages, l'un assis, les autres debout, comme dans celui qu'annulent les proportions quasiment identiques de tous les protagonistes, la hauteur du juge assis rejoignant celle des trois

hommes figurés debout ; aux effets produits par l'écart des positions se conjuguent ceux causés par la similitude des situations.

Les doigts pointés du juge, représenté la bouche fermée et les lèvres serrées, montrent avec autorité, non pas une chose visible, ni un objet existant, mais ce qui doit être. Le juge prescrit la norme, prononce la « règle impérative », la « formule qui règle le sort », il dit le droit (4). Il donne ici l'ordre à ses subordonnés d'accomplir une action dont on connaît la nature parce qu'elle est déjà en voie de réalisation. Le condamné s'est substitué au juge dans le rôle de personnage essentiel. Sa position centrale dans cette partie de l'image le désigne comme principal protagoniste, celui autour duquel va se développer l'action. Encadré d'un côté par le soldat, de l'autre par le bourreau, sa condition de prisonnier ne fait aucun doute. Prisonnier dans l'espace, il l'est aussi réellement ; son corps est l'objet d'une prise de possession mise en évidence par la pression opérée par chacun des gestes figurés : le geste du bourreau dont la main droite est posée sur l'épaule du condamné, le geste du soldat dont le pied gauche recouvre l'extrémité du pied droit du coupable. Les effets conjugués de ces deux relations gestuelles confèrent au condamné, privé de sa liberté d'agir et engagé dans une action dont il n'est pas le maître, un statut d'objet manipulé.

Ce face à face des regards et des positions entre le juge et le groupe des trois hommes (fig. 1) (5) donne à la scène une singulière autonomie. Construite « sur elle-même », pause plutôt que révolution dans le mouvement général de la gauche vers la droite de l'image, elle suggère un huis-clos dont l'ouverture sur l'extérieur naît de la rupture qu'instaure sur le plan formel la représentation « dos à dos » du bourreau et du trompettiste. Celui-ci, dont la proximité avec la scène précédente signifie peut-être le peu de temps qui sépare la sentence de son exécution et donc l'immédiateté du châtiment, représenté de profil, les jambes l'une devant l'autre, plus ou moins pliées, le pied en arrière ne reposant que sur la pointe, mime un déplacement, celui que suppose l'annonce publique du supplice.

L'action véritable, attendue tout au long de la trame picturale, n'est figurée qu'à l'extrémité droite de l'image.

Cette mise en fin de lecture n'apparaît stratégique, ne désigne le supplice comme épisode décisif, que si l'on se place sur le plan de l'organisation plastique de l'espace (fig. 1). La direction prédominante de « gauche à droite », définissant le fil du récit, recoupe ici le jeu des

4. E. BENVENISTE, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, tome 2, p. 107-110.

5. Relevé linéaire et simplificateur ; mise en évidence des principales lignes de construction : le sens prédominant de lecture de gauche à droite, l'interruption de ce mouvement général figurée par le changement de direction des regards et des positions des pieds, l'élargissement du champ visuel.

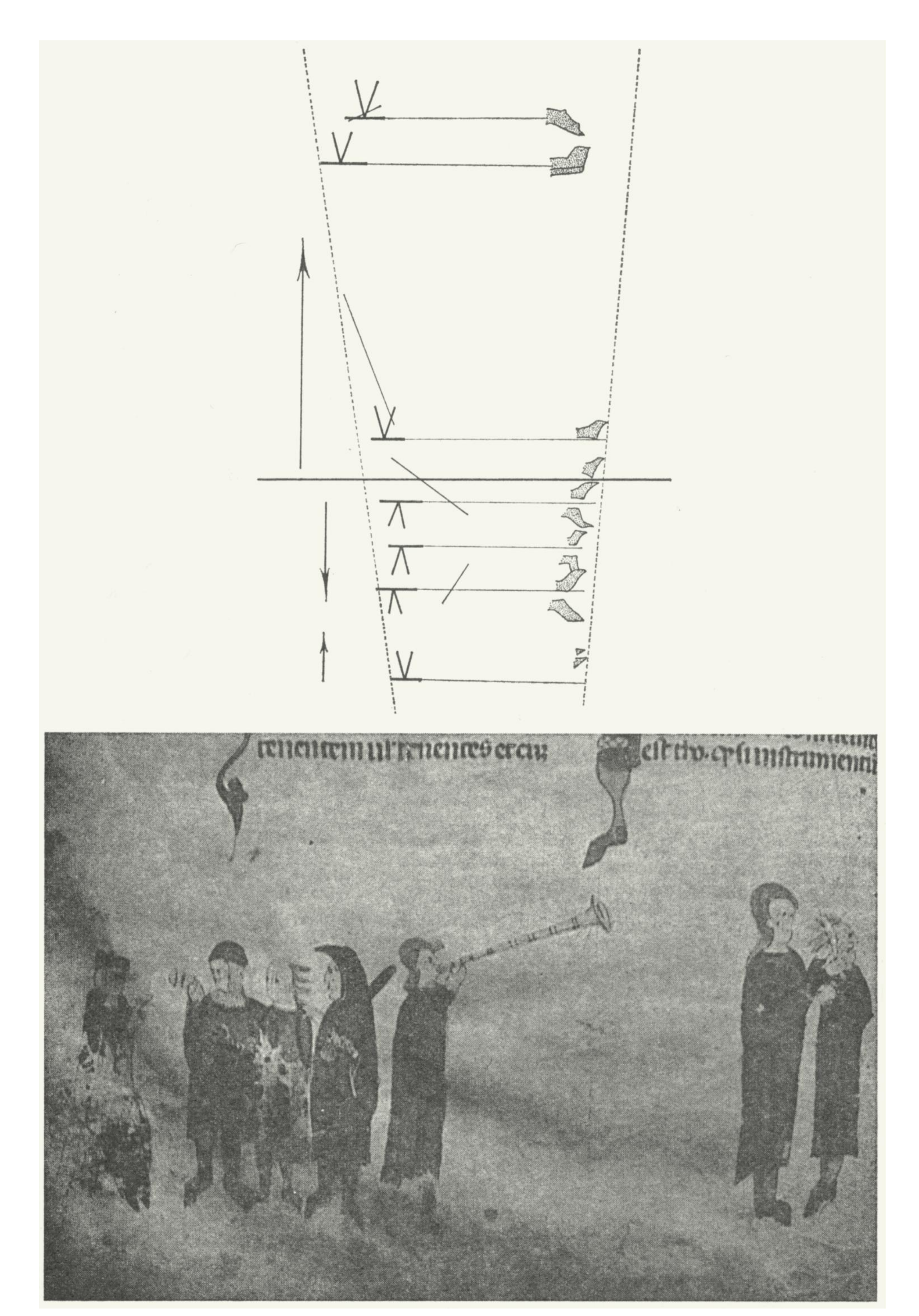


Figure 1

forces graphiques « du plus étroit au plus ouvert ». Le mouvement vertical de la dernière scène, figuré par les fortes dimensions du bourreau dont le sommet du crâne et la pointe des pieds constituent les pôles d'un champ immense face auquel la petitesse du condamné contraste singulièrement, souligne l'ampleur de cette ouverture. Aux effets produits par cette verticalité soudaine s'ajoutent ceux nés de la rupture de la trame horizontale, faille qui s'opère entre les deux dernières séquences et que suture partiellement la présence d'une trompette. L'oblique que matérialise celle-ci dans son inclinaison rend compte de cet élargissement du champ visuel et pictural en faisceau où le regard ne se fixe pas mais se déploie. La distance ainsi instaurée, renvoyant à celle parcourue par le trompettiste comme au temps écoulé entre l'annonce du supplice et son exécution, signifie surtout la nécessaire mise à l'écart du châtiment, la crainte d'une contamination avec cette sorte d'expiation impure qui réunit corps et sang. Nous n'insisterons pas davantage sur ce qui est désormais un topos historiographique, à savoir le tabou du sang, à la fois exécré (l'Eglise n'a-t-elle pas horreur du sang ?) et vénéré (Cf. : le sang du Christ). Nous reviendrons plus loin sur sa responsabilité dans la représentation plutôt négative de certaines de nos figures de bourreaux.

L'organisation plastique répond en définitive aux exigences du récit proposées par l'image, à savoir la punition comme la part la plus montrée du processus pénal médiéval. L'exécution de la peine, revendiquée par le pouvoir, est au centre même de la procédure judiciaire ; la punition, instaurée en scène, conclue la narration et le crime.

L'essorillage mis en scène n'apparaît pas comme le déploiement d'une force irrégulière ou sauvage mais plutôt comme une technique. Celle-ci répond à certaines exigences formelles au nombre desquelles, inévitable corollaire, la souffrance. Ses multiples manifestations se lisent dans l'exagération des traits du visage (fig. 2) et concernent aussi bien le nez, busqué, que le front, trop haut, ou encore le menton, en galoche, les sourcils, la bouche, les cheveux.

Autant d'éléments qui permettent d'en apprécier l'importance comme d'en souligner l'ambiguïté. Ainsi l'angle formé par l'orientation des sourcils à l'extrémité desquels se détache la prunelle dessine un mouvement ascendant identique à celui de l'ensemble du corps, qu'accentue la ligne quasiment parallèle du front, simulant la colère, la douleur, mais aussi la volonté de se soustraire à l'emprise du bourreau. (Nous soulignerons dans la suite de l'exposé l'importance de cette attitude). La bouche ouverte, les dents apparentes, véritables figurations sonores, achèvent de donner au personnage un aspect particulièrement redoutable. La souffrance dont le bourreau s'est fait « l'anatomiste immédiat » apparaît alors comme « élément constituant de la peine », jouant « au terme de ce rituel judiciaire le rôle d'une épreuve



Figure 2 : *Condamné (dernière scène)*

ultime » (6). La vérité éclate sur ce visage dont les déformations renvoient de manière plus ou moins explicite aux anomalies d'ordre psychologique, social, moral dont souffre le personnage. La position de profil manifeste ici plus que tout autre élément l'identité de la personne représentée. Une étude plus globale de l'iconographie médiévale révèle en effet qu'en règle générale aucun personnage de qualité n'est ainsi représenté. Si l'on considère que sur l'ensemble des personnages figurés, trois d'entre eux seulement sont représentés de profil, qu'au nombre de ces trois figurations, il faut soustraire celle du trompettiste dont nous avons vu qu'elle était entièrement déterminée par le mouvement de la marche, les deux figures restantes, celle du bourreau de la première scène, celle du condamné de la dernière, apparaissent comme des exceptions. La valeur de cette position n'est alors plus accidentelle mais essentielle, non plus liée à une conjoncture passagère mais correspondant bien à une altération profonde de la nature.

L'auteur de la représentation, fidèle à cette équation fondamentale de la pensée et de l'imagerie médiévales en vertu de laquelle l'ordre figure le bien et le désordre le mal, révèle ainsi la nature résolument négative du condamné. Ses traits crispés, la disposition particulière de sa chevelure (comparable à celle du coupable de la première scène),

6. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir - Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 49.

en désordre sous forme de flamèches jaunes laissant le front dégarni, référence implicite au feu de l'enfer, le désignent comme vecteur du mal, identique au démon décrit par Raoul Glaber (7) comme aux possédés et à tous ces personnages de démesure si bien représentés dans la sculpture romane (8).

La mise en scène du supplice, jouant ici sur la perméabilité des frontières entre deux mondes, terrestre et infernal, laisse deviner ce que sont ces peines de l'au-delà, montre la gravité de ce qui se joue dans l'éternité. Du châtiment terrestre à la punition divine, il n'y a qu'un pas. Si les scènes de supplice infernal calquées sur les châtiments terrestres sont nombreuses, il n'est qu'à se rappeler la masse des réprouvés condamnée à être bouillie, enfouie, ou pendue, nous n'en avons trouvé aucune qui nous rappelle le supplice de l'essorillage. Peut-être ce parallélisme ne s'établit-il que dans les cas de peine de mort ; seul le condamné à mort serait obligatoirement voué aux géhennes.

Offrant à chacun le spectacle de son devenir, le supplice signifie ici l'irrémédiable destinée du condamné qui crie et se révolte en vain. « Assailli à la fois par les douleurs physiques et par l'angoisse devant le sort qui l'attend, il se trouve dans l'incapacité de réagir dans le bon sens : les démons le pressent, ses attaches terrestres l'empêchent de se repentir » (9). La culpabilité transparaît dans cette humanité pittoresque, cette prolifération du monstrueux, véritable anomalie perçue comme présage qui, en violant l'ordre naturel des choses, souligne l'infidélité du coupable aux principes chrétiens, sa double irresponsabilité, devant Dieu et devant les hommes. Le spectacle du supplice, antichambre de la mort, suscite et entretient ici la peur de celui qui y a décelé la parodie du Jugement dernier (figuration successive du juge, de la trompette, du châtiment). Il invite alors à l'examen de conscience, à penser à la fin tragique de l'homme mort sans préparation, à réfléchir sur ce passage périlleux qu'il n'est permis de franchir qu'au prix d'une constante vigilance de l'âme et du corps. Cette mise en image, dialectique, rappelle l'illustration que François Villon fit dans l'un de

7. « Une espèce de petit homme horrible à voir... de stature médiocre avec un cou grêle, un visage émacié, des yeux fort noirs, le front rugueux et crispé, ... la bouche proéminente, les cheveux hérissés en broussaille... » (Raoul GLABER, *Les histoires*, V, 1).

8. Nous pensons notamment aux chapiteaux de l'église de la Madeleine à Vézelay [*le désespoir et la luxure* (la figure du désespoir est représentée les cheveux en forme de flammes, la bouche ouverte, les dents apparentes et la langue tirée), *la légende de Saint Benoît* (un démon très semblable à celui évoqué par Raoul Glaber offre à l'imagination de Saint Benoît, brûlant de volupté, la femme qu'il a aimée dans sa jeunesse)] et de la Cathédrale Saint Lazare à Autun [*La pendaison de Judas*].

9. J. DELUMEAU, *Le Péché et la Peur, la culpabilisation en Occident, XIII*[e]*-XVIII*[e] *siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 72.

ses poèmes du *Débat du Cuer et du Corps* (10). Il n'est alors pas de meilleur commentaire à nos représentations que ceux de « follastre » pour désigner la seconde, et de « remors de conscience » pour signifier la première (fig. 3).



Figure 3 : *Condamné* (*première scène*)

Nous pouvons en effet opposer à la description faite du condamné de la dernière scène celle du condamné de la première dont « l'angle aigu formé par l'orientation des sourcils à l'extrémité desquels se détache la prunelle » ne dessine plus un mouvement ascendant mais, au contraire, un mouvement vers le bas que soulignent le pli similaire de la bouche et l'abaissement des commissures, témoignant de la tristesse et du désarroi dans lequel se trouve le personnage, révélateur aussi de son humilité, celle peut-être qui caractérise le pécheur repenti. A tous les niveaux de l'interprétation nous retrouvons cette « contamination » de l'image par le « religieux » témoin de l'éthique commune qui préside à la justification de la répression, l'expiation de la faute ou la punition du crime. Il ne s'agit pas de remettre en cause le caractère également négatif de cette figuration dont la similitude avec l'autre (Cf. : la représentation de la chevelure) reste évocatrice. Il convient cependant d'en nuancer les termes. L'impression produite diffère en effet de l'une à l'autre. La pitié qu'inspire le condamné de la première scène contraste avec la sévérité dont on a envie de faire preuve à l'encontre du second. Le potentiel d'angoisse contenu dans

10. Cité par Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 78.

les traits de l'un s'oppose à l'animalité de l'autre. Ces différences témoignent d'une double ambiguïté.

La première tient aux multiples significations de la souffrance. Si « les douleurs d'ici-bas peuvent valoir comme pénitence pour alléger les châtiments de l'au-delà », elles peuvent aussi figurer « la damnation imminente » et « loin de gager une absolution future », signifier l'irrémédiable abandon du coupable aux mains des hommes (11). Autant d'aspects, autant de réponses à ces « moments de vérité » que l'on interroge : temps de la sentence, temps de l'exécution, on y décèle tour à tour l'innocence et le crime, le présent et le futur, l'ici-bas et l'éternel. Chaque trait du visage, chaque grimace, le corps soumis ou le corps qui résiste, tous ces éléments acquièrent valeur de signe.

La seconde ambiguïté relève de l'exemplarité du supplice. La pluralité d'impressions produites, ce sentiment d'un condamné « plus mauvais que l'autre », renvoient aux principes de ce que Michel Foucault appelle « la liturgie punitive du supplice » (12). Le châtiment imprime sa marque à la victime ; c'est son exécution qui la désigne de manière univoque comme sujet négatif.

La cicatrice infamante laissée sur le corps du coupable souligne définitivement son altérité. Au même titre que celui à qui on a apposé le fer rouge, percé l'œil ou brûlé la bouche, l'essorillé devient l'exclu visible d'une société qui est avant tout celle du paraître. Le supplice s'écarte alors de toute volonté réconciliatrice. Equivalent ici-bas de la décomposition des corps au-delà de la mort, il s'en éloigne quant à la finalité. Si l'une vise à la réintégration au corps des élus, l'autre, paradoxalement purificateur, n'amorce aucune « résurrection sociale ». La trace qu'il laisse sur le corps du condamné s'avère indélébile ; chacun se souviendra du spectacle de la torture et de la souffrance, du pouvoir démesuré qui s'est exercé sur le corps du coupable. L'évidence du déséquilibre (une simple évaluation des dimensions de chacun des protagonistes de cette dernière scène suffisant à prouver la dissymétrie) confirme la supériorité tant juridique que matérielle et physique d'un pouvoir dont la légitimité dépend aussi de cette publicité faite au « fonctionnement politique de la pénalité » (13), aussi proche de l'œuvre de justice que de l'épreuve de force.

L'image, figurant le coupable encadré d'un soldat et d'un bourreau, rend compte de ce dualisme. Le déploiement de force qu'incarnent ces deux personnages témoigne de la pluralité des rôles tenus tout au long de la procédure. La première scène s'intéresse à la nature des personnages et à la fonction que l'usage leur assigne. Ainsi le soldat ne devrait pas avoir à se servir d'une épée rangée dans son fourreau et de ce fait seulement garante de l'ordre ; par contre, le bourreau dont

11. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 50.
12. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 38.
13. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 53.

l'épée de justice brandie joue le rôle d'un attribut, devra inévitablement agir. Cette double figuration de l'épée conduit à une appréciation différentielle de l'avenir. A la nature hypothétique d'une action dont la réalisation obéit à tout un jeu de probabilités, renvoie la certitude de l'accomplissement futur d'une autre. Cette première séquence définit ainsi les limites idéales d'une situation qu'elle ne figure pas. Il faut attendre la dernière scène pour en visualiser les multiples aspects.

Cette partie de l'image représente un combat, certes gagné d'avance, mais dont n'est pas tout à fait exclue la dimension de lutte. D'un côté il met un terme à celle que se sont livrés le condamné et le pouvoir tout au long de la procédure ; cette clôture est figurée ici par la mise en fin de lecture, à l'extrémité droite de l'image, de la scène de l'exécution. D'un autre côté, le supplice exacerbe ce moment de lutte, le définit comme temps fort d'une action au déroulement stéréotypé. Il n'y a aucun doute sur la signification de l'attitude du condamné (représenté la tête en arrière) comparable à celle décrite par Bernard d'Angers dans *les Miracles de Sainte Foy :* Gerbert oppose une longue résistance, se débat vigoureusement, agite vivement la tête de côté et d'autre sous la pression des doigts de ses bourreaux (14). Ce qui se joue ici relève de l'affrontement ; l'affrontement de deux types de violence, l'une réglée et légitime, celle de la justice incarnée par le bourreau, l'autre illégale et sauvage, celle du Mal incarné par le condamné.



Figure 4 : *Bourreau (dernière scène)*

Le couteau que tient le bourreau dans la main droite, la main gauche étant occupée à tenir l'oreille, n'est plus perçu comme attribut mais

14. A. BOUILLET et SERVIERES, *Sainte Foy, vierge et Martyre,* Rodez, 1900, p. 451-453.

comme moyen, instrument d'une action qui s'effectue sous nos yeux. Inversement à ce que nous avons constaté dans la première scène, c'est ici l'action, la manipulation technique, qui est privilégiée au détriment de l'agent (fig. 4).

Les traits de ce dernier, quasiment inexpressifs, contribuent à dépersonnaliser l'exercice d'un pouvoir qui se veut anonyme. Les formes arrondies du menton et de la tête sont la marque d'une indifférence, celle qui caractérise le mouvement mécanique de la main qui sectionne. A la maîtrise du geste répond celle de l'expression. Le bourreau dont l'impassibilité contraste avec le désordre apparent du visage du condamné, apparaît alors dans toute sa légitimité. Son image justifie à elle seule l'acte de justice ; celle-ci, froide et impersonnelle, colle au personnage, exécutant sans visage.

L'assurance du bourreau se lit encore dans le contraste qu'instaurent les positions des différentes parties du corps. Le profil de la moitié inférieure déterminé par le sens de l'action s'oppose à la position de trois-quart de la moitié supérieure. Tout se passe comme si l'auteur avait voulu conserver à son personnage la valeur positive d'une position de trois-quart déniée au coupable représenté de profil. Celui-ci, apparemment immobile, les jambes parallèles, serrées et droites, se trouve pourtant dans une position instable, comparable à celle du pendu, la pointe des pieds tendue, ne reposant nulle part. Cette soumission du corps coupable à la pesanteur symboliserait l'idée de chute, en accord avec celle de péché.

Si de ce corps à corps, le bourreau est sorti indemne, certaines images de notre corpus (B.N. ms. lat. 9187) prouvent qu'il n'en est pas toujours ainsi. L'examen rapide de la série de couples « condamné (1) - bourreau (2) » que nous présentons (fig. 5) (15) montre qu'il fait parfois l'objet d'un désaveu identique à celui qui touche le condamné. Une étude comparative de chacune des figurations qui en sont faites dans notre image semble confirmer cette ambiguïté. La seconde représentation dont nous avons remarqué l'expression impassible contraste en effet avec l'impression de sévérité produite par la première (fig. 6).

Le nez busqué, le menton marqué, la lèvre proéminente, la bouche en retrait, la position de profil, produisent les mêmes effets négatifs que ceux mis en évidence lors de l'analyse des deux représentations de condamné. Justice et crime se côtoient dans cette partie de l'image où nous ne sommes pas sûrs de pouvoir identifier le mal aussi claire-

15. Mise en évidence de similarités dans la représentation des visages des couples « condamné-bourreau » (deux premiers couples) et « condamné-spectateur » (dernier couple). Le spectateur et le bourreau sont assimilés. Le premier participe au même titre que le second à l'acte de justice. En fonction des critères définis dans l'analyse, les bourreaux et le spectateur apparaissent « plus mauvais » que les condamnés (cf. : visages marqués, très « découpés », de profil).



Figure 5

ment que nous l'avons fait dans la dernière scène. L'auteur cultive l'ambiguïté, joue sur la « ressemblance des personnages », sur l'inversion possible de leur rôle. Les mauvaises dispositions du bourreau paraissent plus évidentes que celles du condamné dont la représentation nous inspire plus de pitié que de peur, ainsi que nous l'avons déjà



Figure 6 : *Bourreau* (*première scène*)

souligné. Invoquer l'image de marque traditionnellement négative attachée aux personnages ensanglantés (bourreaux, bouchers, chirurgiens...), professions méprisées dont on trouve la liste dans les statuts synodaux de certaines villes (16), placées sous le signe de la violence par Rabelais (17), ne suffirait pas. Comment expliquer alors le sentiment d'un bourreau « plus mauvais que l'autre » ? Il semble qu'il faille ici contrebalancer les incidences de leur pratique au plan de l'imaginaire médiéval par les données de la réalité quotidienne. Nous pensons que là aussi, l'inégale impression produite par chacun des bourreaux renvoie aux principes qui fondent l'exercice de la justice. Dans une société où il importe davantage de voir et d'être vu, où le rétablissement de l'ordre et l'affirmation du pouvoir passent avant tout par des témoins oculaires, l'exercice de la justice autour du perron de l'officier ou dans la chambre d'accusation, d'abord donné à entendre, ne peut prétendre à une légitimité aussi pleine que celle acquise au moment du supplice.

16. Jacques LE GOFF, « Métiers licites et illicites dans l'occident médiéval », *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1977, p. 93.

17. RABELAIS, Pantagrueline Pronostication, in *Œuvres complètes*, éd. P. Jourda, Paris, Garnier, 1962, t. 2, p. 509. Cité par M.C. POUCHELLE, *Corps et Chirurgie à l'apogée du Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1983, p. 116.

De là, ces différences constatées dans la double figuration du couple condamné-bourreau : d'un côté, le bourreau représenté en état et le condamné pitoyable, de l'autre le bourreau représenté en action, et le condamné démoniaque, chacune de ces représentations correspondant à un moment de la procédure judiciaire, tantôt l'énoncé de la sentence, tantôt l'exécution publique du châtiment (18).

Nous concluerons en insistant sur la pluralité d'aspects du châtiment mise en évidence par cette lecture.

Situé à la limite du bien et du mal, touchant de près au monde infernal, le châtiment n'en est pas moins une pratique juste. En punissant le coupable, il participe à l'ordonnance du monde terrestre. Occasion de désordre — le condamné hurle — il acquiert sa légitimité au sein d'une image qui, composée de scènes successives, le châtiment précédé par l'énoncé de la sentence, est celle de la justice, donc de l'ordre. Ainsi chaque scène a son importance ; aucune n'est prétexte ou alibi plastique. L'organisation de l'image en séquences soudées les unes aux autres oblige, tant au niveau de la perception qu'à celui de l'analyse théorique, à une compréhension fragmentée. Chaque partie de l'image doit être confrontée à un autre ensemble qui voit ainsi sa signification se préciser par le jeu des correspondances et des oppositions (19).

Cette perception séquentielle de l'image renvoie à différentes conceptualisations du temps, parfois contradictoires. Au temps de l'action, du jugement (sentence), de l'annonce et de l'exécution, s'oppose le temps de la réflexion, celle du juge, du condamné, du spectateur, mais aussi le temps à venir, qui est celui de la justice suprême.

L'image n'est alors plus un espace seulement évoqué. Il importe davantage que l'on croie à sa réalité. Le juge est bien là devant nous et l'espace reste à parcourir, de nous à lui, de lui à l'exécution de la sentence. Ce qui, semble-t-il, intéresse l'auteur, c'est la vérité du récit qu'il propose, cette relation fantasmagorique d'un supplice aperçu, au service de laquelle il met toute entière une « intelligente efficacité visuelle ». Au besoin d'abuser les sens pour faire vrai s'allie alors la simplicité conventionnelle du trait. Le dessin privilégie la sensibilité comme forme de connaissance, comme moyen de reconnaissance de la culpabilité, du bien et du mal. La charge contenue dans chacune de ces figures est alors efficiente ; elle n'est pas une simple indication mais l'amorce de l'interprétation. L'image prend clairement position par rapport au sujet représenté. Elle proclame l'idée de justice tout en

18. Si la publicité des audiences est encore attestée à la fin du Moyen Age, elle reste toutefois moins importante que celle de l'exécution de la sentence à laquelle toute la population de la juridiction doit assister.

19. Cette nécessité est parfaitement démontrée dans les travaux de Jacques et Arlette FAUCHE, *La bataille du Louvre ou la leçon de peinture - Contribution à l'analyse de l'Espace pictural*, Diplôme EHESS, Toulouse, 1983.

nuançant les formes de son exercice. Par le statut qu'elle se donne, indépendante du texte écrit, elle se définit comme le reflet totalement subjectif de la réalité. Le dessin ne résulte pas d'un hasard mais bien d'une volonté de schématisme dont les stéréotypes ont valeur de signe. La simplicité de l'image, son absence de cadre, son plan unique, la proportion relativement faible de personnages, en font un espace dont la rigueur rejoint celle de la loi. La lecture linéaire de l'image se calque sur l'immuable déroulement d'un scénario (Cf. : la systématique de la procédure et de la pénalité) stigmatisant l'idée maîtresse d'une souffrance légale, d'une bonne souffrance, déniant au corps toute morbidité, le moralisant comme l'eut fait la règle de droit.

Chiara FRUGONI
Odile REDON

ACCUSÉ GUIDO RICCIO DE FOGLIANO, DÉFENDEZ-VOUS !

Vous vous rappelez ce chevalier, vous le connaissez bien. Appelé sur les pages des livres d'histoire il répond militairement : « Moyen âge présent ! ». Vous savez qu'un jour autrefois (1328, c'est écrit sous les pieds de son cheval) il était arrivé glorieusement à Sienne, retour d'une brillante expédition dans les arides collines du Sud. Depuis longtemps donc il chevauche en fresque au haut d'un mur du Palais Public de Sienne ; sa photo est partout, avec pour légende : « Guido Riccio de Fogliano à Montemassi, par Simone Martini, 1328 ».

Au premier plan au centre, Guido Riccio, bâton de commandement en main, profil buté, conduit son cheval vers la gauche de la fresque. L'homme et la bête ne font qu'un — « une statue équestre » (1) — vêtus des mêmes draperies aux armes de l'homme. La position (déséquilibrée) des pieds du cheval a déjà éveillé l'attention ; la statue risquait de tomber. A gauche la forteresse de Montemassi coiffe une éminence rocheuse, entourée d'une palissade garnie de lances dressées ; elle se trouve devant Guido Riccio mais déplacée en arrière-plan. Derrière Guido Riccio, sur le même plan que Montemassi, une construction qui ressemble à une forteresse serait la tour d'assaut (« battifolle ») construite par les assiégeants pour prendre Montemassi ; sur sa tour gauche flotte la Balzana, la bannière de Sienne, mi-partie blanche et

(1) C'est la définition donnée dans Giugurta TOMMASI, *Dell'Historie di Siena,* G.B. Pulciani, Venise 1625, livre X, p. 319 : « Gli fu fatto honorata sepoltura a San Domenico, essendo per prima stato honorato della Republica d'una statua a cavallo dipenta nella Sala delle Balestre hora del Conseglio di mano di Simon Martini sommo pittore de' suoi tempi, e tanto amico del Petrarca, che si vede fin'hoggi sopra il Mapamondo con l'impresa di Montemassi ». La même expression « statua equestre » est reprise par Guglielmo DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle Arti,* G. Salomoni, Rome 1785, tome II, p. 88 ; lui-même se réfère à G. Tommasi.



noire, à l'opposé la bannière aux armes de Guido Riccio. Sur la droite le campement des armées siennoises est établi pour l'essentiel au pied des collines, à l'angle en bas à droite de la fresque. Les tentes alternent avec des vignes bien alignées, bien taillées. Au fond, le ciel est d'un bleu nocturne.

Aucun être vivant n'anime cette scène, car l'homme et le cheval sont une statue ; la forteresse n'est pas défendue, les tentes et le « battifolle » sont vides. Le peintre a glacé l'image étrange d'une guerre sans cadavres, sans ruines et sans plaisir. Mais l'image noue un charme, entre ces durs paysages, cette guerre abstraite, un chevalier pétrifié, et nous, spectateurs d'un autre âge, confortés cependant par les sécurités de l'histoire : Simone Martini a bien peint sur ce mur, en 1330, la prise de Montemassi, réalisée en l'an du Seigneur 1328 par Guido Riccio de Fogliano, capitaine de guerre pour la république de Sienne.

Or les sécurités sont menacées ; le doute, d'abord honteux, a explosé en 1977, quand Gordon Moran, américain et chercheur en histoire de l'art a commencé à contester l'identité entre la fresque offerte à nos yeux et celle qui, le 2 mai 1330, fut payée 16 livres à Maître Simone et qui représentait Montemassi et Sassoforte (2). Et depuis 1977 Moran accumule les preuves, dénouant les charmes et déchaînant les fureurs.

La polémique active la recherche. Sur le même mur, au registre inférieur, le travail des restaurateurs met à jour en 1980 une fresque jusqu'alors inconnue : un village, signifié essentiellement par son église et un palais fortifié, émerge du rocher. A droite du palais s'appuie une tour basse grossièrement maçonnée ; un arbre est planté dedans. Le village est entouré d'une palissade de bois dans laquelle s'ouvre une porte. Devant cette porte, deux personnages en robe longue, comme on la portait au début du XIV[e] siècle, échangent un regard et des signes. L'homme de droite commande de son corps l'entrée du village ; ceint de l'épée, il la souligne en y appuyant sa main gauche. De sa main droite levée il accueille l'autre homme qui ne porte pas d'armes mais tient en sa main gauche des gants. Là s'interrompt brutalement la fresque, coupée par la surimposition, en 1529, du Saint Ansano de Sodoma.

Face à cette scène « abrégée » un nouveau charme se noue, dans l'extrême raffinement de la couleur et du dessin, celui de l'inconnu à nommer. Et si l'on retrouvait là Guido Riccio ?

(2) Gordon MORAN, « An investigation regarding the Equestrian Portrait of Guidoriccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico », dans *Paragone*, 333, XXVIII, 1977, pp. 81-88 ; nous renvoyons à cet article pour la bibliographie et les sources.

Un personnage contesté

On sait que ce *magnificus miles* appartenait à une noble famille de Reggio Emilia. En avril 1327 il fut élu capitaine de guerre de la république de Sienne pour six mois ; il restera dans cette charge, régulièrement réélu, pendant six ans et demi (3).

En ces années, gouvernée par les Neuf, Sienne est sur le versant guelfe de l'Italie, alliée des Florentins. Son essentiel effort de guerre regarde, au Sud et au Sud-Ouest, la Maremme, sa « frontière », contestée en ses points forts par les seigneurs locaux que viennent à soutenir les tenants de l'Empereur Louis de Bavière, les troupes de son puissant allié lucquois, Castruccio Castracani, ou les forces pisanes. La puissance de Sienne, affirmée là sur le terrain, est renforcée symboliquement par la figuration sur les murs de son Palais Public des « castelli » faits siennois : déjà en 1314 Giuncarico ; Montemassi et Sassoforte en 1330, Arcidosso et Castel del Piano en 1331 (4).

Or Guido Riccio a dirigé l'offensive contre Montemassi ; les chroniques et les histoires siennoises lui attribuent le mérite principal de la victoire remportée, c'est-à-dire de la reddition négociée de la forteresse, le 27 août 1328, après sept mois de siège (5). Le 2 mai 1330, les services de la Biccherna ont payé un maître Simone « pour avoir peint Montemassi et Sassoforte dans le Palais de la commune » (6). Notons que ces termes du paiement spécifient les forteresses (mais où est Sassoforte ?) et non le capitaine. Et les chroniques évoquent seulement les fêtes célébrées à Sienne à l'annonce de la victoire.

Les Neuf du gouvernement maintiennent donc leur confiance à Guido Riccio. Mais, à travers le triomphalisme siennois des chroniques, on perçoit que, passée la phase périlleuse de la conjonction gibeline entre Castruccio et Louis de Bavière, les opérations guerrières tendent autant ou plus à razzier le « contado » de Pise qu'à gagner et assurer la fidélité des forteresses du Sud.

En avril 1329, le capitaine de guerre participe à la répression contre le « popolo minuto » de Sienne ému par la famine.

(3) Voir notamment Orlando MALAVOLTI, *Dell'Historia di Siena*, S. Marchetti, Venise 1599, réimpression, Forni 1968, 2e partie, livre V, pp. 86-94.

(4) Ces documents sont cités et commentés par Max SEIDEL, « Castrum pingatur in palatio 1. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena », dans *Prospettiva*, XXVIII, 1982, pp. 17-41, p. 25.

(5) Le long siège de Montemassi est rapporté aussi par Giovanni VILLANI, *Istorie Fiorentine*, N. Bettoni, Milan 1834, livre X, chapitre 79, p. 341, et 101, p. 349 ; cependant Villani (trop préoccupé de montrer l'importance de l'aide florentine ?) ne nomme pas Guido Riccio.

(6) Cf. note 4 et Agnolo DI TURA DEL GRASSO, *Cronaca Senese*, dans *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova edizione, XV-6, éd. A. Lisini, F. Iacometti, Bologne 1939, p. 496 : « Montemassi e Sassoforte li féro dipegnare i signori Nove di Siena a l'esenplo come erano, i quali furo dipenti nel palazo grande di sopra nella sala, e fu il maestro Simone di Lorenzo da Siena ottimo maestro, fu d'aprile 1330 ».

En 1330 et 1331, le versant Ouest du Mont Amiata et la Maremme de Grosseto sont agités par le nouveau vent impérial de Jean de Bohême, allié à la fronde permanente des comtes Aldobrandeschi de Santa Fiora. Guido Riccio est sur le front ; il prend Scansano et Castel del Piano et s'attaque à Arcidosso qui se rend après un long siège, en août 1331. Commentant la guerre d'Arcidosso, les chroniqueurs émettent leurs premiers doutes : Guido Riccio aurait, sans raison apparente, refusé le combat aux troupes des comtes et du roi Jean. Aurait-il été acheté (7) ?

Les Siennois décident cependant de faire peindre Arcidosso, Scansano et Castel del Piano ; le peintre Maître Simone ira sur place les observer dans la fin d'août (8), et il sera payé le 14 décembre pour avoir peint Arcidosso et Castel del Piano. Entre ces deux dates, le 18 novembre 1331, Sienne a fait la paix avec les comtes Aldobrandeschi et négocié avec eux la restitution de Scansano (qui ne sera donc pas peint) et l'acquisition des seigneuries de Castel del Piano et Arcidosso (9).

En décembre 1332, Guido Riccio attaque sans succès Massa Marittima mais, près de Giuncarico, il remporte sur les troupes alliées de Massa et de Pise, une victoire assez glorieuse pour lui valoir une entrée solennelle à Sienne, la consécration de la chevalerie et une prime de 500 florins d'or. Cependant l'armée pisane maintient sa pression sur le contado siennois ; de Massa elle remonte presque jusqu'à Sienne, en février et mars 1333, mettant à feu et à sang les « castelli » et les villages, sans que le capitaine Guido Riccio juge bon d'y mettre obstacle. Les chroniques siennoises censurent cette passivité et de

(7) *Cronaca anonima del secolo XIV*, dans *R.I.S.*, n.e., XV-6, cité : « E Guido Ricci nostro chapitano di giente d'arme non volse che vi s'andasse, e la chagione son si seppe ; ma in Siena ne fu un grande romore inperoché la giente de'Sanesi fu molto più che quella de'chonti. E per questo la brighata tenne che Guido Ricci s'intendesse cho' loro e lui ne portò grande biasimo », p. 146 et Agnolo DI TURA, cité : « E l'oste de' Sanesi che era presso a tre miglia, sentendo la venuta di quelli di Santafiore ad Arcidosso, si mossero per conbattere co' loro, e 'l capitano misser Guido Riccio non volse, e la cagione non si sepe : e certo erano rotti i conti, perochè i Sanesi erano più altretanti e meglio in punto. Unde il detto misser Guido Riccio portò gran biasimo », p. 503. Et plus loin Agnolo rappelle : « E anco fe' quando era a oste d'Arcidosso, lassò fornire de le genti de' Conti di Santafiore il detto castello che lo' potea contastare, e non lassarlo fornire, e per li più si crede che muneta ricavasse da' nemici », p. 511.

(8) Ce déplacement est payé en septembre par les services de la Biccherna : « Maestro Simone dipegnitore die avere adì VI di setenbre per VII di che stete in servigio del Chomune chon un chavallo e uno fante ala tera d'Arcidoso e di chastello del Piano e di Schançano, e avene puliçia da Nove, mesi a scita nel dì f. 33 a ragione di venticinque soldi al dì, lib. 8 e s. 15 », cité par M. SEIDEL, *article cité*, p. 34, note 97.

(9) *Il Caleffo vecchio del Comune di Siena*, IV, éd. M. Ascheri, G. Cecchini, A. Forzini, C. Santini, Sienne 1984, actes 1081-1087, pp. 1835-1853, et acte 1101, pp. 1811-1813.

nouveau mettent en doute l'honneur du capitaine (10). Pourtant les Neuf le réélisent encore une fois, mais ils l'envoient se refaire une vertu aux dépens des villages pisans d'où il revient, écrit Malavolti « plus riche de butin que chargé de gloire ». Orlando Malavolti, qui publie son Histoire de Sienne en 1574, justement s'interroge sur ce personnage qui, longtemps honoré de la confiance de Sienne, la quitte en septembre 1333 « con poco honor suo e poca sodisfattione della città ». Il rapporte plusieurs hypothèses, de lâcheté, de corruption ou trahison, mais il reste perplexe, car il lui semble impossible qu'un personnage prestigieux, longtemps honoré par la commune de Sienne, ait pu tomber dans une telle ignominie. Il préfère penser que la Seigneurie des Neuf lui avait dicté une stratégie de dérobade que l'ignorance du menu peuple avait interprétée contre son honneur (11).

Mais sa perplexité rejoint nos incertitudes d'aujourd'hui. Pourquoi un personnage aussi douteux aurait-il continué à chevaucher sur les murs du Palais Public ? Avait-il fait autre chose que razzier des campagnes et prendre à l'usure des forteresses ?

L'histoire de Sienne de Giugurta Tommasi, publiée posthume en 1625, est peut-être la première à citer la fresque du Palais comme représentation en gloire de Guido Riccio. Tommasi l'évoque en commentant la mort du capitaine, car Guido Riccio mourut à Sienne où il avait été rappelé dix-sept ans après ce départ furtif. Sienne lui fit des funérailles coûteuses et grandioses et Tommasi ajoute qu' « il avait déjà été honoré par la république d'une statue à cheval peinte dans la salle des arbalètes, aujourd'hui salle du conseil, de la main de Simone Martini, grand peintre de ces temps et proche ami de Pétrarque, que l'on voit encore aujourd'hui dans la salle de la Mappemonde avec l'expédition de Montemassi » (12).

(10) Agnolo DI TURA, cité, pp. 508-509, notamment : « La gente de'Sanesi con misser Guido Riccio e sua gente se ritornaro in Siena domenica a dì 28 di marzo (1333) e parevano a modo di sconfitti, con vergogna e danno del comuno di Siena (p. 509). G. VILLANI cite aussi cet épisode peu glorieux des guerres siennoises, en « oubliant » encore Guido Riccio, *Istorie*, cité, X-212, p. 386. Puis Agnolo DI TURA commente le départ de Guido Riccio en septembre 1333 : « Messer Guido Riccio de la casa da Fogliano di Regio, capitano de la guerra del comuno di Siena, finí il suo uffitio e non fu più rifermo per cagione de la cavalcata che féro i Pisani su quel di Siena infino a Rosia, ché Ciupo loro capitano richiese di battaglia il detto misser Guido Riccio, e lui non volse conbattere, che avea più gente di lui e meglio in punto con più vantagio, come in dietro è deto ». (Ici la dernière citation de la note 7) Or come si fusse, all'ultimo di suo offitio si portò villanamente, là dove molti rinprocci ebe dal popolo minuto e da altri di Siena, e partissi il detto dì 28 di settembre con poca laude e con molti ramarchi ; e partissi e non pagò a molti cittadini di Siena molti denari che gli avevano dato di loro robe e marcantie, che fu in somma di 2000 libre » (p. 511).

(11) Orlando MALAVOLTI, *op. cit.*, 2e partie, livre V, pp. 93-94.

(12) Voir le texte original plus haut note 1 ; mais ce texte, n'existant pas dans le manuscrit autographe de l'histoire de Sienne de Tommasi, est une glose de l'éditeur, cf. la contribution de Mario Ascheri dans *La Nazione* (*Siena*) du 28 mars 1985, sous le titre « Perché l'Economist ha preso un granchio ».

Au début du XVIIe siècle, malgré les doutes pesant sur la mémoire de Guido Riccio — que Tommasi évoque lui aussi — l'identification, qui a couru plus glorieusement jusqu'à nous, était donc déjà accomplie.

Guido Riccio à Arcidosso ?

Dans son offensive contre le Guido Riccio de Montemassi (13), Gordon Moran était parti de cette interrogation : le conseil de la commune de Siene pouvait-il continuer à se réunir, après 1333, sous le regard (peint) d'un suspect ou d'un traître ? La réponse étant non, Guido Riccio n'était pas Guido Riccio.

Nous allons voir que la restauration et l'étude de la « nouvelle fresque » peuvent confirmer cette condamnation. En effet les personnages qui y sont peints ont été, certainement avant 1345 (14), masqués, c'est-à-dire que la fresque a été à cet endroit badigeonnée de peinture noire et d'azurite, si soigneusement qu'en 1980-81 il a été extrêmement laborieux pour les restaurateurs d'arracher ces figures à l'oubli auquel elles avaient été sciemment condamnées.

Or si le village ici représenté était Arcidosso, le personnage armé pourrait bien être Guido Riccio qui justement reçut en 1331 des comtes Aldobrandeschi Giovanni et Stefano la soumission de ce « castello ». Guido Riccio dont la conduite, à Arcidosso déjà, n'était justement pas restée au-dessus de tout soupçon et qui se trouverait sur le mur marqué de la *damnatio memoriae*. Cette fresque serait donc celle qui fut payée à Simone Martini en décembre 1331. Telle fut en effet la première orientation de la commission chargée de l'enquête en 1980-81 ; le village représenté ressemble en effet beaucoup à l'actuel Arcidosso et nous avons vu que Simone fit le voyage pour s'inspirer du site réel. Mais cette identification condamnait le Simone Martini d'en-haut qui devait pour être Simone, Montemassi et Guido Riccio, avoir été peint en 1330 alors que, au contraire, recouvrant la partie haute de la « fresque d'Arcidosso », il lui était nécessairement postérieur. Un point pour Moran !

(13) Depuis l'article de 1977, « An investigation... » cité, Gordon MORAN a plusieurs fois repris et infléchi ses arguments et ses conclusions. Pour ou contre lui la polémique fait rage en Italie, avec des prolongements aux Etats-Unis. Un exposé récent de ses positions dans Michael MALLORY, Gordon MORAN, « Precisazioni e aggiornamenti sul "caso" Guido Riccio », dans *Bullettino senese di storia patria*, XCII, 1985, pp. 334-343.

(14) A cette date a été posée devant cette fresque la fameuse mappemonde qui a donné son nom à la salle, cf. Agnolo DI TURA, cité : « El Napamondo, che è in palazo de' Segnori (Nove) di Siena, fu fatto in questo anno (1345) ; fecelo maestro Ambruogio Lorenzetti dipentore da Siena », p. 547.

Mais décidés, contre Moran, à sauver le Guido Riccio de Montemassi, des historiens d'art ont cherché pour la « nouvelle fresque » un autre peintre, une autre situation. Max Seidel a trouvé Giuncarico (15) dont on sait qu'il fut peint en 1314 sur les murs du palais public et dont la soumission prétendument pacifique (16) correspondrait à l'image qui nous est offerte. Comme artiste Luciano Bellosi choisit Duccio (17), Enzo Carli propose Memmo di Filippuccio, le beau-père de Simone (là au moins on reste en famille) (18), Cesare Brandi propose Pietro Lorenzetti (19). Cependant Federico Zeri, John Pope-Hennessy, Briganti prennent parti pour Moran. Et la valse des attributions nous conduit à une certaine perplexité face aux méthodes stylistiques.

Mais revenons à la fresque où nous croyons voir Arcidosso.

La ressemblance entre la fresque et le site, qui a justement frappé les « découvreurs » correspond effectivement à la volonté du gouvernement siennois puisque nous avons vu qu'il finança le voyage d'observation du peintre Simone. On peut donc parler d'un réalisme politique de la peinture : l'homme à l'épée représente bien celui qui reçut pour Sienne la reddition d'Arcidosso, nous avons nommé Guido Riccio. L'homme au gant (brutalement coupé en deux par la fresque de Sodoma) sera l'un des Aldobrandeschi, le gant soulignant sa noblesse et sa soumission (20).

L'azurite a respecté Arcidosso, désormais intégré au territoire siennois, et exécuté la condamnation des personnages. Or l'azurite est justement la couleur des traîtres ; à Venise aussi quand, le 16 avril 1366,

(15) Max SEIDEL, *article cité*, pp. 30 sq.

(16) C'est la thèse de Max SEIDEL, *article cité*, p. 30. Mais on a constaté avec étonnement que, dans le document du 30 mars 1314 qu'il publie pour étayer cette thèse (document 2, pp. 36-37) un membre de phrase a été sauté qui attestait justement le caractère militairement contraint de la soumission de Giuncarico. Après *cumque ad acquisitionem* manquent les mots : *dicte terre fuerit labor non modicus adhibitus personarum viribus corporis et armorum insistentibus circa acquisitionem ;* la citation continue ensuite correctement : *prefatam et studium etiam sapientium.* Voir à ce sujet M. MALLORY, G. MORAN, *article cité*, p. 342.

(17) Luciano BELLOSI, « Castrum pingatur in palatio 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi "a l'esemplo come erano" », dans *Prospettiva* XXVIII, 1982, pp. 41-65.

(18) E. CARLI, *La pittura senese del Trecento,* Sienne, Electa, 1981, pp. 258-260.

(19) C. BRANDI, « I resti di affreschi scoperti a Siena fanno rivivere il Mappamondo rotante », dans le *Corriere della Sera,* 28 mars 1981.

(20) On peut citer à l'appui de cette interprétation le défilé des nobles qui, les gants en main, jurent fidélité à Charles d'Anjou, dans le Palais du Peuple à San Gimignano (fin XIII[e] siècle). Sur la symbolique du gant, voir B. SCHWINEKÖRPER, *Der Handschuh im Recht,* 1938.

on décida d'effacer pour trahison la figure du doge Marin Faliero peinte dans la nouvelle salle du Grand Conseil du palais ducal, on voulut laisser cette partie du mur vide, peinte en bleu *pro crimine proditionis* (21).



Moran avait remarqué qu'un sceau d'Arcidosso — mais sans doute tardif — présente une curieuse ressemblance avec un détail de la fresque. Le sceau représente une tour émergeant d'une large base circulaire à deux étages ; du premier étage s'élève un arbuste incliné vers la droite (22). Cette figuration rappelle fort la tour ronde grossièrement maçonnée à droite du palais, d'où jaillit un arbre, incliné lui aussi vers la droite, unique élément végétal de ce paysage de pierres façonné par l'homme. Ce détail de la fresque garantissait selon Moran l'identification du village avec Arcidosso. Oui, si le sceau est antérieur mais nous n'en avons pas la preuve. Nous pouvons cependant reprendre l'argumentation de Moran, infléchie dans un autre sens.

Sur le sceau de la *Comunitas Arcidossi*, entre la tour et l'arbre — qui peut être un olivier — un écu — qui peut être la Balzana de

(21) G.B. LORENZI, *Documenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venise 1868, n° 104.

(22) Voir A. SEDGWICK WOHL, « The case of the Century, a startling Discovery chips away at the Identity of one of the World's most famous Frescoes », dans *Art and Antiques*, octobre 1984, pp. 68-73, reproduction du sceau p. 73 redessiné pour nous par Cécile Arnould.

Sienne — ; la ville imposerait par ce signe sa présence victorieuse. On peut en effet invoquer la symbolique médiévale de l'olivier, emblème de triomphe imposé à l'adversaire. Citons Villani : Les Florentins, à l'issue d'une bataille victorieuse contre Sienne « firent construire une tour et, au mépris des Siennois et en souvenir de la victoire, ils la remplirent de terre et y plantèrent un olivier (23). Les Siennois ont pu faire de même à Arcidosso, et le peintre a cueilli sur le vif cet élément nouveau du paysage qui allait pleinement dans le sens politique de la figuration. Par la suite Sienne a peut-être imposé à la communauté soumise de perpétuer ce signe par son sceau ; ou bien le sceau a reproduit ce qui était devenu un élément réel et symbolique du paysage d'Arcidosso.

Note technique

Nos fresques recouvrent, avec celles de Sodoma représentant Saint Victor et Saint Ansano, la partie haute d'un mur de briques. Au « verso » de ce mur : *Les effets du bon gouvernement sur la ville et sur la campagne,* la fresque bien connue peinte par Ambrogio Lorenzetti autour de 1338.

Devant le mur, côté Guido Riccio, a tourné une mappemonde, peinte aussi par A. Lorenzetti vers 1344-45, accrochée à une hauteur telle qu'elle masquait, sauf l'angle en haut à gauche, toute la fresque d'Arcidosso qu'elle a creusée de stries circulaires (24). Compte tenu de la *damnatio* et de cette surimposition il apparaît que cette fresque (qui allait sans doute jusqu'à l'extrémité gauche du mur) n'a été complètement visible que de brèves années, entre 1331 et 1345.

Si l'on retient comme il est juste les conclusions du restaurateur Guiseppe Gavazzi, fondées sur l'observation des couches successives d'enduit peint et des peintures mêmes, on doit admettre que la fresque la plus ancienne actuellement visible est celle d'Arcidosso. Le « Vieux Guido Riccio » est antérieur aux Sodoma, datés précisément de 1529 ; il est au contraire postérieur à la fresque de Lippo Vanni représentant

(23) « Fecero fare (presso a Siena) sopra un poggetto rilevato, onde si vedea alquanto della città, una torre... e in dispetto dei Sanesi per ricordanza di vittoria, quando si vennero a partire, riempierono la detta torre di terra e piantaronvi suso uno ulivo, il quale insino a' nostri dì vi si vede suso appreso e bello », G. VILLANI, cité, livre VI, ch. 76, pp. 99-100. D'autres exemples dans Chiara FRUGONI, *Una lontana città, sentimenti e immagini del Medioevo,* Einaudi, Turin 1983, pp. 164 sq.

(24) Cf. M. SEIDEL, *article cité,* figures 4 et 10.

la bataille du Val di Chiana, peinte en 1364, sur le mur qui revient à angle droit à droite du spectateur de plus en plus perplexe (25).

Le vieux Guido Riccio

Ce cavalier naguère familier, nous commençons à le regarder comme un étranger, et un étranger qui s'est joué de nous. Nous découvrons alors des détails étonnants. Gordon Moran avait remarqué ces deux carrés de vigne qui alternent bizarrement avec les tentes du campement. Remontant au mot latin *vinea,* il rappelait que ce terme peut avoir deux sens : vigne, mais aussi machine de guerre, structure de bois construite par les assiégeants pour arriver à couvert jusqu'aux remparts (26). Sigismondo Tizio, dans sa monumentale chronique siennoise en latin, composée au début du XVI[e] siècle, inédite, écrivait : « Les Siennois assiégèrent la forteresse de Montemassi *machineis ac vineis oppugnantes* » (27).

Mais les défenseurs du vieux Guido Riccio citent la chronique d'Agnolo di Tura, écrite en italien. Elle rapporte que les Siennois mirent le siège devant Montemassi le 21 janvier 1328, ajoutant : « Le dit ost resta longtemps à Montemassi, de sorte que ceux de l'ost mirent une grande vigne dans le campement et ils eurent dans le campement du vin de cette vigne » (28). Et plus loin, après avoir exposé la prise de la forteresse, le 27 août 1328, elle conclut : « Le siège avait duré sept ans, et ils y avaient mis des vignes » (29). La chronique évidemment pèche : sept ans pour sept mois, ce pourrait être une erreur de copiste, mais cette erreur est curieusement relayée par le discours sur la vigne et le vin. Or, si Agnolo di Tura écrit bien au XIV[e] siècle, sa chronique ne

(25) Giuseppe GAVAZZI, *Esperienze sul restauro del « Guidoriccio »*, communication lue au Colloque sur Simone Martini de mars 1985 à Sienne. La superposition du « vieux Guido Riccio » à la bataille du Val di Chiana est admise même par L. BELLOSI, *article cité,* p. 50 : « un saggio eseguito durante i lavori di restauro su una stuccatura situata dove fanno angolo la parete del Guidoriccio e quella adaciente su cui Lippo Vanni eseguí nel 1373 la "battaglia di Valdichiana" ha mostrato che il bordo di quest'ultimo affresco si inoltra per un centimetro o due sotto il livello della parete del Guidoriccio, come se fosse stato dipinto prima ». BELLOSI, pour justifier cette « anomalie », invoque quelque tremblement de terre.

(26) Voir M. MALLORY, G. MORAN, « Guido Riccio e le "vigne di Montemassi", dans *Il Gallo Nero,* VI, mai-juin 1983, pp. 11-12, et aussi VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'une forteresse,* Paris 1874, réimpression P. Mardaga 1978, pp. 73 et 366.

(27) Sigismondo TIZIO, *Historiarum senensium tom. III,* Sienne, Biblioteca Comunale, manuscrit B III 8, p. 74.

(28) Agnolo DI TURA, cité : « La detta oste a Montemassi vi stè gran tenpo, in modo che quelli dell'oste posero una grande vigna in canpo, et ebero del vino di quella vigna in canpo » (p. 464).

(29) *Ibidem* (p. 478) : « eravi stato l'assedio sette anni, che vi posero le vigne ».

nous est connue que par des manuscrits tardifs ; ce passage même sur Montemassi est cousu de reprises, qui sont probablement des interpolations postérieures. Les invraisemblables propos sur la vigne pourraient donc avoir leur source soit dans une chronique latine mal comprise, soit dans l'observation d'une image... nous revenons à notre fresque.

Durant les récents travaux de restauration on s'est aperçu que toute la partie gauche de la fresque, le « castello » de Montemassi, avait été refaite avant 1529, probablement à la suite de dégâts produits par une infiltration d'eau. De même a été refaite la partie centrale du cartouche portant la date : ANO DNI MCCCXXVIII, c'est-à-dire MCCC. Or comme le notait le restaurateur G. Gavazzi, ce sont justement la figuration de Montemassi — qui peut effectivement rappeler l'actuel « castello » — et cette date — évoquant la victoire de Guido Riccio — qui permettaient d'identifier là le noble capitaine. Ces preuves ont perdu leur validité et le chevalier son sens.

Et puis il y a le fameux « battifolle », plusieurs fois cité par Agnolo di Tura (30), édifice hérissé de tours sur lesquelles flottent les bannières de Sienne et de Guido Riccio. La restauration a montré que deux immenses bannières de Guido Riccio avaient été peintes en plus de celle qui flotte sur la tour de droite, sans doute pour accentuer l'identification au capitaine, mais trop pour la vraisemblance historique et politique (31) ; elles avaient donc été aussitôt effacées. D'ailleurs même l'image actuelle est douteuse : la république de Sienne pouvait-elle tolérer que, en son propre palais, la bannière d'un simple capitaine de guerre, étranger, flottât à la même hauteur que la sienne ?

La chronique d'Agnolo di Tura, dans une de ses reprises sur le « battifolle », le définit : « bastion fortifié comme un « castello » ; or « battifolle » était un terme d'usage courant dans la langue toscane du Moyen Age, désignant normalement un édifice en bois, provisoire, construit par les assiégeants (32). Dans un texte du XIV[e] siècle l'expli-

(30) *Ibidem*, pp. 464, 470, 474, 477, 478 ; certaines de ces notations sur le « battifolle » sont reprises par Orlando MALAVOLTI, *ouvrage cité*, 2[e] partie, livre V, p. 86 v : « Al capitano de'Sanesi, havendo trovato il Castello (di Montemassi) assai forte di sito, e di muraglia, e ben guardato, parve poterlo pigliar più facilmente per assedio, che per assalto, perciò del mese di gennaro 1327 vi pose, come dicevano, un battifolle, ch'era simile à quel che hoggi domandan bastione ò forte, fatto di terra, e di legname e havendovi fatti intorno grandi steccati, non lassava entrarvi, nè uscirne, alcuna persona ».

(31) Voir le rapport de restauration de G. GAVAZZI de juin 1981, déposé aussi au Kunsthistorisches Institut de Florence.

(32) Pour éclairer le sens du mot « battifolle » on peut citer une phrase de la chronique d'Agnolo DI TURA, décrivant le siège de Pistoia par les Florentins, « con battifolli e con gatti e grilli e torri di legname armate » (p. 474), structures provisoires donc et non pas forteresses. Le commentaire de MALAVOLTI, cité plus haut note 30, va dans le même sens.

cation du terme ne s'imposait pas et c'est seulement à la troisième citation que la chronique avance une justification (33). On peut donc penser qu'ici comme pour la vigne un rédacteur tardif serait intervenu, ne comprenant plus en son temps le sens du mot et le définissant d'après l'observation de la fresque ; car le « battifolle » de la fresque est sans aucun doute une forte construction de pierre. Pourtant, à le regarder mieux, il apparaît que le crénelage est localement en bois — par exemple sur la deuxième tour à partir de la gauche et sur la voie d'accès aussi à gauche — comme si par endroit la pierre avait été transformée en bois par une intervention hâtive jugée suffisante pour changer l'impression de qui regarde de loin en bas, pour donner à voir un « battifolle » plutôt qu'une forteresse. Il n'est pas déraisonnable de penser que cette modification a pu intervenir à peu près en même temps que celle de la date et de Montemassi.

Qui a voulu afficher Guido Riccio a saisi la date de son incontestable victoire, 1328, et le lieu, Montemassi. Il a recouru aux sources de l'histoire siennoise et, comme les comptes de la Biccherna rapportaient le paiement, en mai 1330, pour la représentation peinte de Montemassi et Sassoforte, il a fait peindre deux forteresses. Mais à regarder plus avant dans les sources, il voyait bien que la date de 1328 ne convenait que pour Montemassi (34) puisque Sassoforte n'avait été acheté par Sienne qu'au début de 1330 ; il insistait alors sur Montemassi et transformait Sassoforte en « battifolle ». Plusieurs siècles après la critique d'art suivit le même chemin, reconnaissant d'abord Sassoforte puis se résignant à la machine de siège.

En 1985, le spectateur perplexe

Il est désormais assez convaincu qu'il voit Arcidosso peint par Simone Martini. Là-haut il ne sait plus ; et même les historiens de l'art abandonnent peu à peu des arguments stylistiques qui se sont révélés insuffisants, surtout après la récente restauration. Alors sûrement pas Simone, mort en 1344. Montemassi oui mais repeint ; et Guido Riccio masquerait un autre capitaine. Qui ? Le restaurateur propose pour la date (en considérant l'espace qui reste entre ANO DNI et VIII) MCCCLXXVIII ou MCCCCXXVIII ; il faudrait chercher dans ces années-là.

(33) Agnolo DI TURA, *op. cit.*, p. 477 : « Montemassi essendo assediato da le genti de'Sanesi che v'avevano fatto uno battifolle, overo bastia, murato d'uno castello e fortificatolo con grossi stecati in modo che da niuno canto potea entrare nè uscire di Montemassi ». Cette définition paraît surajoutée et nous renvoie au texte de O. MALAVOLTI, cité note 30, qui atteste l'abandon au XVI[e] siècle du mot « battifolle », justifié par l'incise : « come dicevano ».

Ensuite qui a bien pu vouloir la glorification de ce vieux Guido Riccio dont les chroniques véhiculaient une mémoire somme toute douteuse ? Cette figure de domination solitaire pouvait sans doute fournir à une ambition seigneuriale une justification historique et iconographique : au XV[e] ou XVI[e] siècle un seigneur siennois se serait inventé un ancêtre idéal dans le temps passé du « bon gouvernement » — invention paradoxale puisque ce « bon gouvernement » avait été tout autre que seigneurial et solitaire. Et ici nous passons la main aux historiens des XV[e] et XVI[e] siècles siennois (35).

Au terme plus de questions que de réponses ; des questions sur un mur mais aussi sur notre regard. Ce mur qui pour nous s'était arrêté en 1328 (qui regardait les Sodoma) ? brutalement s'articule et s'anime. Guido Riccio va-t-il attaquer, ou bien s'enfuir, honteux ? Le XIV[e] siècle qu'il illustrait dans son superbe schématisme n'était pas l'orgueilleuse vision d'un temps sur lui-même mais déjà un retour (tendancieux) sur un passé qu'on ne comprenait plus tout à fait. L'image perd de sa force de conviction ; mais, toujours juchée sur son mur, elle retrouve la force d'ébranler nos certitudes et de nous questionner sur l'exercice historique (36).

Juillet 1985

(34) Notons en outre l'exception que constituerait une date se référant à la commémoration de l'événement plutôt qu'à l'exécution de l'œuvre.

(35) Mario ASCHERI nous dit qu'il n'y eut pas à Sienne de seigneur-condottière et il propose d'autres hypothèses... Affaire à suivre.

(36) Nous remercions la Commune de Sienne qui nous a gracieusement fourni le cliché du mur de Guido Riccio.

Patricia MULHOUSE

JEUX (jeux)

Mots croisés

HORIZONTALEMENT. — 1. Une certaine façon de décorer les églises gothiques. - 2. Un enfant l'a été dans le cimier des Visconti. A moitié serf. - 3. Fait l'objet d'un culte. - 4. Mal né. Substantif médiévalissime. - 5. Plus dangereuse que la place. Conduit souvent une pucelle. - 6. Un peu d'avoine. Serait azur s'il avait toute sa tête. - 7. Sorte de manière de genre. - 8. Contrairement à Barthélemy l'Anglais, *Médiévales* n'en raconte jamais.

VERTICALEMENT. — 1. On y chanta longtemps la victoire de Bouvines. - 2. Cinquième dans la cité des Cloîtres. - 3. Pain qui n'est pas complet. Unit Aucassin à Nicolette. - 4. Avalon et Cythère. La croisade peut y conduire. - 5. Saint toulousain dépourvu de haine. Entre la colombe et le corbeau mais sans sa queue. 6. Les parties le sont plus souvent que les humeurs. - 7. Dernières des dernières. Blanche de Castille pour Jean sans Terre. - 8. Captives.

	1	2	3	4	5	6	7	8
1								
2						■		
3							■	
4			■					
5				■				
6			■		■			
7		■						
8								

La marelle

Solutions des problèmes proposés dans le numéro 8 de *Médiévales* (elles supposent que les deux joueurs sont de force égale et, bien évidemment, qu'aucun ne commet de fautes d'inattention).

a. Le nombre minimum est de six coups. Il suppose que le joueur jouant en premier ne tente pas d'alignement avant le quatrième coup, mais place au contraire ses trois premiers pions sur des intersections éloignées les unes des autres (tout en contrôlant le jeu de son adversaire). Sinon, le joueur jouant en second se livrera à un blocage illimité.

b. Si aucun des deux joueurs ne commet de faute, ni l'un ni l'autre ne peuvent gagner avant la pose de son cinquième pion par le joueur jouant en second. La partie véritable ne commence qu'après ce coup-là. Les chances de gagner du joueur qui n'occupe pas le centre sont faibles ; elles existent cependant s'il réussit à placer deux pions sur les intersections voisines et situées sur les deux carrés autres que le carré intérieur et le carré extérieur.

c. Oui. Sur ce type de figure, le joueur jouant en premier ne doit pas perdre, quel que soit le nombre de pions que possède son adversaire.

NOTES DE LECTURE

Roland Bechmann, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Age*, Flammarion, Paris, 1984.

Sans doute, quand nous nous promenons en forêt aujourd'hui, le sentiment d'avoir affaire à un lieu ancestral, qui, plus que tout autre, aurait traversé les siècles sans changement, le sentiment, en somme, d'être un peu « autrefois », un peu « dans les contes » ou les histoires merveilleuses, un peu au Moyen Age, n'est-il pas étranger au plaisir que nous goûtons. Pourtant, nous le savons aussi, la forêt qui pour nous est d'abord un lieu de promenade, à la rigueur de chasse ou d'exploitation du bois, n'est pas la même que celle du Moyen Age, plus étendue, moins bien percée, à la végétation sensiblement différente, et surtout plus directement partie prenante dans la vie quotidienne de chacun. Le livre de Roland Bechmann, s'il sait à l'occasion rappeler les traces de la forêt ancienne dans nos lieux d'aujourd'hui (tracés de routes reprenant les étoiles, les ronds-points, les avenues aménagées à l'origine pour la chasse lorsqu'il s'agissait encore de pistes forestières, par exemple), vise surtout à nous faire percevoir ce que la forêt médiévale a de spécifique.

Au départ, le projet du livre se présente un peu comme celui d'un défrichage forestier : on dispose d'une grande quantité d'informations enchevêtrées et il faut trouver par où commencer, comment exposer à la fois tous les phénomènes à prendre en compte pour parler de la forêt médiévale et mettre en évidence les liens qui existent entre eux. Le livre est découpé en douze chapitres thématiques eux-mêmes divisés en sous-parties. Une telle organisation évite les obligations d'enchaînement strict des idées qu'impliquerait un ouvrage conçu comme une démonstration. Elle se prête assez mal à une lecture linéaire, multiplie les « entrées » possibles que facilite encore un index à la fin du livre. Cette organisation permet aussi le développement de certains points qu'un ouvrage plus linéaire, plus strict du point de vue de l'enchaînement rendrait difficiles à insérer ou à développer. Ainsi, par exemple, sont soulignés des rôles comme celui de la vigne dans son rapport à la réduction de la forêt, développées les informations sur les techniques et les usages de la vannerie...

L'ensemble et l'intrication des facteurs à prendre en compte est résumé de façon parlante dans un tableau, « l'inextricable interdépendance des facteurs » (dont les données s'étendent au delà de la seule

question de la forêt, tableau déjà utilisé dans un autre livre de l'auteur, *Racines des cathédrales*) qui montre à travers un réseau complexe de flèches les liens entre les éléments qui « font » la forêt et les facteurs qui la font évoluer. Le livre commence en évoquant les composantes matérielles de cette forêt : consistance du sol, faune, végétation, localisation, etc., et continue par la description des différentes formes de son exploitation, de ce qui peut être considéré comme le plus simple, la cueillette, la chasse, jusqu'à des utilisations plus sophistiquées, défrichement, élevage, combustible, pour, dans un troisième volet passer aux problèmes de législation et de politique avant de finir sur un chapitre consacré à la place de la forêt dans l'imaginaire médiéval.

Le système d'interrelations complexes, déjà évoqué, n'est pas appliqué seulement aux questions générales, il l'est à chacun des points particuliers évoqués, toujours présenté sous le plus grand nombre de facettes possibles quitte à s'éloigner momentanément de la forêt elle-même. Ainsi, par exemple est exposé le système de la villefranche qui en un sens donne au paysan une certaine liberté d'action en même temps qu'il le conduit à travailler dans des conditions qui sont moins bonnes que celles des serfs... Un des exemples les plus curieux dans cette tentative de rendre compte de toutes les raisons est celui qui consiste à s'interroger sur la prépondérance persistante de la cognée sur la scie pourtant plus efficace. L'auteur n'y cherche pas une raison unique, une explication simple et finie mais, sans tenter d'en mettre une particulièrement en avant, il expose une somme de raisons — matérielles, religieuses juridiques, financières... — Une telle forme laisse aussi place à des anecdotes vivantes et exemplaires ; celles-ci ponctuent le livre, c'est l'histoire de la forteresse de bois du comte de Bourbourg érigée en une nuit, l'aspect ludique de certaines réglementations locales concernant le bois à brûler...

La profusion des informations n'empêche pas que l'on voie aussi se dessiner les grandes lignes de l'histoire de la forêt : acquisition progressive de biens forestiers par des personnalités non seigneuriales, changement au tournant du XII[e] siècle où l'augmentation de la population commence à faire ressentir comme inépuisables les ressources forestières et appelle donc à prendre des mesures concernant l'avenir de la forêt... Le thème central du livre, le « revers » de la forêt est bien sûr celui du défrichage. Roland Bechmann en précise utilement les termes et les moyens. Critiquant les thèses trop rapides de certains de ses prédécesseurs, il souligne là encore l'intrication des composantes du problème et relativise des points de vue traditionnels comme celui du rôle dévolu aux moines dans ces travaux qu'il ne faut pas dissocier du fait que ceux-ci sont aussi leurs propres chroniqueurs, n'oubliant pas, par exemple d'allier au besoin de nourriture dans les mobiles du défrichage le besoin de boisson donc de vignes. Tout au long du livre

aussi, même si un chapitre spécial est consacré aux problèmes de législation globale de la forêt, est évoquée la question de la réglementation concernant tous les aspects évoqués, progressivement unifiée et couchée par écrit.

Si certaines informations sont répétées d'un endroit à l'autre de l'ouvrage c'est qu'on le conçoit un peu comme un manuel auquel on se reportera pour tel ou tel aspect de l'histoire de la forêt. Cependant il arrive que certains faits soient abordés partant d'un contexte vraiment très général dont la définition ne nous est pas forcément indispensable. On préférerait parfois davantage d'interventions directes des textes de l'époque qui en dehors de l'*Opusculum Ruralium Commodium* de Pierre de Crescence et de quelques courts extraits de romans ou de contes, sont peu sollicités (on appréciera, en revanche les explications d'éthymologies et de vocabulaire sur la terminologie de la forêt qui apparaissent à la fin de certains chapitres).

Le dernier chapitre, sur la place de la forêt dans l'imaginaire médiéval est assez décevant comparé à l'ensemble de l'ouvrage. On peut l'expliquer par la volonté de l'auteur de nous faire sentir une forêt médiévale matérielle, ancrée dans le quotidien pratique de l'homme médiéval, par sa volonté de lutter contre l'image répandue et simpliste de l'homme médiéval terrifié par la forêt. Pour ce faire, il insiste davantage sur les comportements « positifs » comme celui de la vénération de certains arbres. Cependant, on aurait pu souhaiter dans cet ouvrage par ailleurs si vivant et agréable à lire, une attention plus grande aux problèmes de l'image ou des images qu'ont de la forêt ceux qui y vivent et l'exploitent au Moyen Age.

Christine Lapostolle

Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le sycomore, Paris, 1985, 362 p., 15 pl.

Il est des comptes rendus dont on peut penser qu'ils dispenseront d'une plus longue lecture. Ce n'est pas le cas pour le livre que Jean-Claude Bonne consacre au Jugement dernier de l'église Sainte-Foy de Conques. La double densité de l'ouvrage l'interdit : non seulement il constitue une exploration minutieuse du tympan, poussée aussi loin et aussi complètement que possible, mais encore la rigueur de la démarche nécessite l'exposé patient de ses principes et la critique des impensés de l'histoire de l'art traditionnelle.

Surtout, on se garderait bien de priver quiconque de la fête à laquelle nous convie ce livre (à moins que la difficulté d'une méthode qui se cherche n'en détourne certains — mais plaisir signifie-t-il toujours facilité ?) : une véritable fête du *sens.* Car la validité de la méthode se mesure au fait qu'elle produit une densification des significations de l'œuvre. Par là, elle rend notre regard plus aigu en lui donnant à voir des traits généralement tenus pour non-signifiants et mis au compte soit du hasard, soit d'un déterminisme extérieur (du cadre, par exemple), soit du style propre à l'artiste ou à l'époque, toutes notions qui permettent de s'en débarrasser à peu de frais. Le défi de J.-C. Bonne consiste à suspecter du sens aussi bien dans l'emplacement d'une inscription, dans l'arrondi d'un visage que dans l'identification des élus et des damnés, aussi bien dans l'agencement des nuées que dans le geste du Christ.

L'exhaustivité est la première condition d'une démarche pour laquelle aucun élément n'est jugé marginal ou seulement décoratif. Pour garant de ce principe, on remarque que le plan du livre suit pour une large part le découpage même des pierres qui forment le tympan. La première partie analyse les éléments qui structurent la représentation : les anges, le Christ, la zone de partage des âmes, les nuées, auxquels s'ajoutent deux éléments non-iconiques, le champ (le cadre architectural à propos duquel l'auteur critique l'idée d'une soumission de la sculpture à l'architecture et montre les relations dialectiques qui les unissent) et le fond, auquel chaque figure est, d'une façon ou d'une autre, référée. Dans la seconde partie, les mondes célestes et infernaux prennent place dans le système ainsi articulé.

Une fois reconnus et décrits, les éléments qui composent la représentation ne sauraient être lus à l'aide d'un dictionnaire qui donnerait la clé d'un code fixé une fois pour toute pour l'art roman. A l'inverse, l'analyse syntaxique de J.-C. Bonne suppose que chaque œuvre crée son propre code : il importe donc de porter son attention sur les rapports qui, au sein même de l'œuvre, unissent et font jouer entre eux les éléments de la représentation. Par exemple, suffit-il de voir dans le geste du Christ l'indication de la place qui revient aux élus d'une part, aux damnés de l'autre, quand de nombreux traits en enrichissent le sens (soumission de l'avant-bras droit à la mandorle, juxtaposition en signe de promesse de la main droite et du phylactère énonçant le sort réservé aux élus, cassure du poignet opérée afin de pointer la voie en chicane qui s'ouvre vers le haut entre la corniche et la croix, association de la main gauche, non seulement au bas, mais encore à la notion de fermeture par la position du pouce strictement aligné avec le candélabre tenu par l'ange, etc.) ?

D'autres précautions s'imposent, comme de tenir compte de la structuration du champ (haut/bas, centre/périphérie...) et plus généralement

des règles générales qui régissent la représentation romane. Ainsi, la discontinuité qui la caractérise rend inopérants cetrains modes de perception utilisés pour l'art des périodes postérieures : il n'y a pas d'espace homogène mais des lieux hiérarchiquement définis. Aussi, entre les figures ou les scènes qui y sont représentées, on ne saurait définir ni rapport de taille ou de proximité, ni enchaînement narratif.

Si ces principes de méthode aident à lire Conques, inversement l'approche du tympan permet à l'auteur de définir six grandes catégories syntaxiques (désignant des « opérations plastiques signifiantes ») dont le jeu combiné est, en première approche, proposé comme caractéristique de l'art roman. Ce sont la *pliure* (césure marquée par un axe), le *compartimentage* (séparation violente des termes), le *franchissement* (qui en est la transgression localisée), la *fusion* (soudure entre deux éléments semblables), la *torsion* (un élément partagé entre deux polarités contraires) et l'*entrecroisement* (jonction conflictuelle de deux éléments distincts ou contraires). A Conques, il est clair que dominent les catégories de la pliure et du compartimentage, et marginalement du franchissement, tandis que l'entrecroisement constitue une figure interdite par le principe même du Jugement dernier.

L'analyse est poussée plus loin, au-delà des *motifs* identifiés, jusqu'à la prise en compte du *graphe* (encore nommé topo-gramme), c'est-à-dire de la matérialité qui distingue chaque exécution d'un motif. Ainsi, quantité de graphes différents peuvent signifier le motif « nuée ». C'est précisément sur l'analyse méticuleuse des nuées figurées au tympan que l'auteur tente cette descente au plus fin de l'œuvre, jusqu'au point où apparaissent des traits dont on ne peut plus décider s'ils sont signifiants ou non (une infime différence entre la droite et la gauche, par exemple). On reconnaît alors les signes d'une résistance du matériau, et plus généralement la marque du procès de production de l'œuvre, comme à nu et non plus transmué en signe. En outre, l'art n'a pas seulement pour but de produire un sens, mais de créer, sur un mode non-sémantisable, une appréhension du monde par le corps. Elle s'insère ainsi dans un mode de pensée par le rythme, une « *musica* généralisée qui constituait l'une des bases anthropologiques de la culture médiévale ».

L'analyse du Jugement de Conques montre avec quelle rigueur et quelle subtilité opère la pensée plastique et impose une réévaluation de cette œuvre fascinante. Généralement, les commentateurs insistent sur le pittoresque des détails, la rondeur des corps, le naturalisme des gestes et des regards pour rapprocher Conques davantage de l'art gothique que du souffle apocalyptique qui porte les chefs-d'œuvre romans. L'analyse syntaxique prouve au contraire la très stricte appartenance du tympan de Conques au champ de la plastique romane. Et, si la formi-

dable originalité de l'œuvre ne peut être esquivée, elle doit être reformulée afin de prendre sens.

De ce point de vue, la démonstration s'appuie sur les indices d'une *ambiguïté* qui travaille l'œuvre, alors même que le Jugement est le moment où le Christ opère la séparation absolue du Bien et du Mal. Ainsi, l'enfer ne s'oppose pas terme à terme au domaine céleste : il est porteur d'un certain nombre de positivités (vitalité carnavalesque, dénonciation et en même temps hommage aux gestes du travail, présence sous les pieds de Satan d'un « beau damné » dont le canon physique et l'attitude tranquille n'ont rien à envier aux élus). Surtout, le sculpteur a figuré, en position de franchissement par rapport à l'axe séparateur de tympan, un « rescapé de la 25e heure », arraché *in extremis* aux griffes de Satan. Tranché lui-même par la limite entre les deux mondes, il est le symbole de l'homme pécheur (à qui s'adresse le tympan), en qui le Bien et le Mal sont mêlés et qui, malgré tout, sera sauvé.

Un tel mélange est cela même qui caractérise le présent de l'Histoire, au contraire du moment de la Révélation eschatologique où l'opposition diamétrale du Bien et du Mal suffit à lire le monde. Attaché comme toutes les images du Jugement dernier à articuler le présent et le futur, le temps historique et le temps de l'au-delà, le tympan de Conques tire son originalité de la place considérable qu'il fait à l'histoire : la catégorie de l'intermédiaire que le monde force à prendre en compte se donne encore à voir au moment de sa fin. Face aux difficultés, propres au système féodal ou relatives à l'émergence de nouvelles structures sociales, qui sont clairement évoquées en enfer, le tympan réaffirme les valeurs bénédictines traditionnelles (en premier lieu, le rôle médiateur des moines). Ces derniers font subir au combat eschatologique une actualisation, et même une localisation très poussée (sainte Foy, montrée dans son église même, occupe une position-clé dans l'économie du Jugement). A tel point que le Christ doit se départir de sa position triomphale, généralisée dans l'art roman, pour accomplir lui-même, en un geste dissymétrique unique, un partage plus que jamais problématique et en même temps nécessaire pour perpétuer la puissance des moines de Conques.

Le triple mérite de ce livre est de proposer une méthode, d'en mettre en œuvre l'expérimentation et d'en illustrer la réussite. Une méthode qui n'appartient pas en propre à l'auteur puisqu'elle repose en particulier sur les travaux de M. Schapiro et que d'autres en savent les vertus. Une expérience, puisque pour la première fois la démarche syntaxique ainsi définie s'emploie à rendre compte d'une œuvre aussi complexe, dans son unicitié et sa totalité. Un succès tant l'entreprise est menée avec brio, détermination et finesse : on n'en finirait pas de rapporter les savoureux détails que l'auteur met en lumière.

Le livre de J.-C. Bonne est un guide précieux dans un domaine de l'art encore étonnamment inexploré, laissé presque vierge par une histoire de l'art dépourvue d'outils, généralement fondée sur le principe d'une déroute des significations et encombrée par des modes de lecture anachroniques. Aussi, il n'est pas abusif de dire qu'avec ce livre nous commençons de voir l'art médiéval.

Jérôme Baschet

Monique Bourin - Robert Durand, *Vivre au village au Moyen Age. Les solidarités paysannes du XIe au XIIIe siècle.* Collection La passion de l'histoire, Messidor / Temps Actuels, Paris, 1984, 258 p.

Cette étude claire aborde d'une manière originale la vie des paysans médiévaux dans leur village depuis le XIe siècle, où naissent les villages et où se mettent en place deux systèmes d'encadrement des hommes : la paroisse et la seigneurie, jusqu'au XIIIe siècle, période où la vie villageoise connaît son apogée, avant de s'essouffler. Les auteurs ont choisi comme trame les solidarités ou pratiques qui amènent les hommes à se rapprocher les uns des autres dans le cadre du village quelles que soient les différences de plan, d'aspect général, d'appartenance géographique. Ce thème s'articule autour de deux grands axes :

— les types de rapprochement des hommes :

• solidarités familiales notamment dans le cadre de la cellule conjugale qui semble être la norme en milieu paysan ;

• solidarités paroissiales, enracinées autour de l'église et du cimetière, se manifestant essentiellement par les pratiques de dévotion — messes, fêtes, donations... — et les institutions charitables — confréries, hôpitaux, léproseries... — sous la plus ou moins grande autorité du curé ;

• solidarités villageoises face au ou avec le seigneur qui impose très souvent des usages communs, éléments juridiques de rapprochement notamment dans la fixation des coutumes villageoises.

— la pratique de ces solidarités, ou comment sont vécues ces formes communautaires ?

• par l'opposition au monde extérieur, la différence, la méfiance voire le rejet de l'étranger, par le sentiment d'appartenance à une même communauté qui a tendance à gommer les tensions internes ;

• par les pratiques agraires notamment en certains lieux — moulin, four, pressoir, communaux — et à certains moments de l'année agricole — moissons... —, mais surtout par l'intermédiaire des usages collectifs ;

• par l'organisation de la défense, de la justice mais plus encore par l'attitude face à la seigneurie banale afin d'en contrer les éventuelles exactions ;

• par la création d'institutions communales comme les assemblées des villageois, florissantes aux XIIe et XIIIe siècles, période que les auteurs qualifient de « démocratie au village ».

Avec le XIVe et le XVe siècles survient le temps des grandes révoltes paysannes et de leur échec qui marquent le temps de « l'ouverture » géographique, sociale et peut-être idéologique.

Les exemples qui jalonnent ce livre, pris dans l'espace français — avec quelques aperçus dans le monde britannique et germanique — et dans l'espace méditerranéen (deux cartes précisent la localisation) permettent toujours de nuancer, parfois même d'opposer, les aires géographiques. Les conclusions des auteurs sont tirées avec de multiples précautions afin d'éviter toute généralisation abusive. Cet ouvrage sérieux, fruit d'une enquête et d'une réflexion minutieuses, met en lumière un aspect assez méconnu de la vie rurale : les villageois acteurs.

Nicole Defoug

Chiara Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi, Turin, 1983.

On s'est déjà beaucoup occupé de l'évolution du phénomène urbain à travers le Moyen Age, et ce, sous des angles divers : politique, économique, organisation de l'espace, etc. La forme de réalité à laquelle s'intéresse, dans l'ouvrage dont il est question ici, l'historienne (et historienne des images) italienne Chiara Frugoni est celle des représentations mentales. Pour cerner au plus près cet imaginaire médiéval de la ville, elle a recours à la fois aux textes et à la peinture, expliquant au début de son livre combien il lui paraîtrait artificiel de traiter séparément des types de documents dont c'est justement la coexistence, l'éclairage réciproque qu'ils jettent les uns sur les autres qui constituent aujourd'hui notre chance de saisir quelque chose de la percep-

tion médiévale de la ville. Images et textes sont donc sollicités en proportions égales. On tente d'en conserver la spécificité et, dans les rapprochements qui s'imposent, de ne pas les prendre, comme cela a trop souvent été fait, comme simples illustrations ou commentaires les uns des autres.

Il existait déjà un certain nombre d'études ponctuelles, sur la ville, vue par un auteur particulier ou à un moment précis du Moyen Age. C'est un aperçu d'ensemble de la conception médiévale de la ville, d'Isidore de Séville aux sermons de Giordano de Pise, au XIV• siècle, des ivoires carolingiens aux fresques des Lorenzetti ou de Masaccio, que veut nous donner Chiara Frugoni. Le travail ne consiste pas pour autant à faire un catalogue des images et des textes se rapportant à la ville. C'est au contraire par des choix, des juxtapositions, des confrontations habiles et parlantes que l'on tente de mettre en place les contours de ces villes telles qu'on les voyait au Moyen Age.

Pour rendre compte au plus près des changements et des facettes de l'image médiévale de la ville, Chiara Frugoni travaille dans un jeu de va-et-vient permanent et serré non seulement entre les textes et les images peintes mais entre le général et le particulier, entre le recours aux exemples traditionnels (Isidore de Séville, les fresques des *Bon et Mauvais Gouvernements* de Sienne...) et l'appel à des documents peu utilisés jusqu'alors, ou l'interrogation du « connu » sous un angle nouveau (le panneau de la Tentation du Christ de la *Maestà* de Duccio, par exemple).

L'organisation du livre est telle qu'elle rend tout à fait praticable la lecture indépendante de chacun des six chapitres, chacun pouvant être vu comme un essai autour d'un thème particulier (citons au passage l'analyse très intéressante du rôle tenu par l'image de la ville antique dans l'attitude de Théodoric à l'égard de Ravenne (ch. 2), les précautions prises pour éviter l'anachronisme dans le traitement du genre littéraire typiquement italien des *Laudes civitatum* (ch. 3). L'évolution de l'image de la ville à travers le Moyen Age ne suivant pas une linéarité chronologique simple, il arrivera fréquemment qu'un chapitre « revienne en arrière » du chapitre qui le précède par le choix de certains de ses textes ou de ses images ; ainsi à l'époque du *Bon et du Mauvais Gouvernement* de Sienne, dans d'autres contextes picturaux comme celui des scènes de la vie de saint Nicolas de Bernardo Daddi, la ville pourra être figurée d'une manière plus proche de certaines images carolingiennes que de celle d'Ambrogio Lorenzetti ; des peintres comme Fra Angelico utiliseront, sciemment sans doute, dans leur représentation de la ville, des traits que l'on aura repéré comme caractéristiques de périodes bien antérieures. Toutefois, un peu de recul fait apparaître la perspective chronologique générale qui organise

l'ensemble de l'ouvrage. En pratiquant une lecture ordonnée, on verra se préciser l'image d'une ville plus terrestre, croître son humanisation, émerger au sein de ses représentations la figure humaine, de plus en plus tangible, de plus en plus grouillante, par le biais du saint et de l'évêque d'abord, puis du donateur, des différentes catégories de la société urbaine et de leurs valeurs laïques.

Temporellement et spatialement, l'analyse se resserre au fur et à mesure que l'on avance dans le livre. On part d'une description générale de la ville occidentale post-antique, de ses murailles protectrices et omniprésentes qui coupent court à toute autre tentative de figuration, de sa référence directe et quasiment unique à la Jérusalem Céleste, image de la ville qui change peu malgré la variété des documents, image où le détail et l'anecdotique n'ont pas de place. Et l'on finit sur un chapitre, de beaucoup le plus long, entièrement consacré à l'analyse de la fresque des *Bons et Mauvais Gouvernements* au palais public de Sienne, analyse qu'éclairent des textes contemporains ou cités par des contemporains. La fin du livre s'oppose au début qui diversifie les citations et les images. Mais si le rapport de l'auteur à ses documents est tel, ce n'est pas que l'on passe d'une volonté de rendre compte d'une image générale de la ville au Haut Moyen Age à un intérêt pour une ville unique du XIVᵉ siècle : ce sont les images elles-mêmes qui changent et impliquent cette concentration de l'attention : aux constructions atemporelles et répétitives du début du Moyen Age répondront à partir de la fin du XIIIᵉ siècle, des œuvres comme la *Fontaine Majeure* de Pérouse ou les fresques des *Bon et Mauvais Gouvernements* de Sienne qui sont à elles seules de véritables programmes iconographiques, équivalents en quelque sorte sur le plan politique et social des grands programmes encyclopédiques décrits par Emile Mâle pour les cathédrales françaises.

Qu'en avançant dans le Moyen Age, on voie, dans les nouvelles images de la ville où figurent des éléments architecturaux caractéristiques d'une ville particulière et les citadins dans des scènes de leur vie quotidienne, émerger les valeurs urbaines laïques est aujourd'hui une idée banale ; *Una lontana città* n'est pas la simple illustration de cette idée. Une des grandes qualités des analyses de Chiara Frugoni est de ne pas « croire » les documents. Elle nous montre que le « réalisme » plus grand de la peinture de la fin du Moyen Age est tout aussi fabriqué, tout aussi éloigné du réel que les murailles plates des miniatures carolingiennes. Les *effets des Bon et Mauvais Gouvernements* qui se font face sur les murs du Palais Public de Sienne et où l'on peut à son Dôme, à ses portes, reconnaître la ville, sont en quelque sorte les transpositions laïques et terrestres des Paradis et des Enfers des images de Jugement dernier. La Sienne du XIVᵉ siècle qui connaît, on le sait par les textes, une période difficile d'émeutes et de famines

au moment où Ambrogio Lorenzetti peint les murs de son Palais Public, n'est pas, sinon par des détails comme ceux du costume ou de l'architecture, sur les fresques que nous voyons aujourd'hui. C'est la nouvelle image du bien et du mal, de la perfection et de l'horreur qu'analyse Chiara Frugoni en éclairant les fresques par des textes contemporains (Remigio de Girolami, Giordano da Pisa) ou antiques cités par des contemporains (textes d'Aristote, de Cicéron...), les nouvelles valeurs de paix, de tranquillité, où chacun vaque gaiement aux occupations qui conviennent à son rang, valeurs qui viennent remplacer une autre ville où la perfection était synonyme de murailles bien closes et de pierres précieuses. L'expression et ses moyens ont changé mais c'est toujours la ville idéale qui est peinte ; la manière, d'emblématique, universelle, hiératique est devenue discursive, elle raconte, multiplie les détails, s'organise dans un cadre qui devient un espace et le lieu d'une temporalité.

Une des grandes réussites du livre de Chiara Frugoni est, pour décrire cete nouvelle ville en formation, d'en répéter dans sa forme le mouvement. On est pris à sa lecture, comme dans ces images des XIVᵉ et XVᵉ siècles qui, commençant à travailler la troisième dimension, montrent à la fois une ville ou un édifice dans son ensemble en même temps que, encore médiévale, elles échappent aux règles du point de fuite unique pour mettre en valeur tel ou tel aspect.

Le livre contient 99 images noir et blanc de bonne qualité où se mêlent des représentations très célèbres à d'autres qui le sont beaucoup moins. Ce cahier est une partie essentielle de l'ouvrage. Il donne corps par les agrandissements de certains détails, les juxtapositions parlantes qui y sont faites, au discours de Chiara Frugoni. Une telle exploitation de l'image serait à souhaiter pour bien des sujets. On y abandonne les critères de l'histoire de l'art classique, on sait trouver dans des œuvres « secondaires » un intérêt du point de vue de l'histoire de la figuration. Même si l'on passe parfois rapidement sur des analyses formelles qui, à être développées renforceraient encore le discours de l'auteur, on y dépasse, c'est certain, la problématique iconographique traditionnelle.

Christine Lapostolle

QUADERNI MEDIEVALI

N° 19 - giugno 1985

Mario SANFILIPPO, *Ricordo di Raoul Manselli.*

SAGGI : Paolo GOLINELLI, *Dal santo del potere al santo del popolo. Culti mantovani dall'alto al basso Medioevo ;* Walter HABERSTUMPF, *Tra Monferrato e Bisanzio : un testamento del 1338 di Teodoro I Paleologo ;* Melita CATALDI, *Parabola della poesia della natura. Lettura di cinque testi antico-irlandesi,* II.

L'ALTRO MEDIOEVO : Fabio TRONCARELLI, *« Nella mia fine è il mio principio ». Il fantasma del Medioevo in Joyce Ed. Eliot ;* Mario SANFILIPPO, *Il « Parsifal » di Wagner da mito a mito ;* Vito ATTOLINI, *Tre altri Medievi sugli schermi.*

INCONTRI : Anna Laura TROMBETTI BUDRIESI, *Politica e cultura nell'Italia di Federico II ;* Raffaele IORIO, *Icona e linguaggio religioso a Bisanzio ;* Andrea ZORZI, *I forestieri nelle realtà locali ;* Massimo VALLERANI, *L'origine dell'Università e l'organizzazione del sapere ;* Giovanna PAOLIN, *Donne e uomini nella vita spirituale ;* Sandra ORIGONE, *Genova, Pisa e il Mediterraneo ;* Rosa Maria DENTICI BUCCELLATO, *Tecnica e società nell'Italia dei secoli XII-XVI.*

LETTURE : Enza COLONNA, *Lessicografia mediolatina.*

Schede, Incontri ravvicinati, Libri ricevuti.

Direttore : Giosuè Musca. *Redatori :* Pasquale Corsi, Raffaele Iorio, Vito Sivo. *Redattori corrispondenti :* Franco Cardini, Massimo Montanari, Mario Sanfilippo, Giuseppe Sergi, Salvatore Tramontana. *Indirizzo della redazione :* Giosuè Musca, Via Che Guevara 37 D, 70124 Bari. Telefono 080/510445.

Nel 1985 un fascicolo semestrale lire 11.000 ; abbonamento annuo lire 17.000 ; estero lire 26.000. Versamenti sul conto corrente postale 11639705 intestato a Edizioni Dedalo spa, casella postale 362, 70100 Bari. Telefono 080/371555.

JOURNÉES RÉMOISES 1984

« LE TEMPS ET LA DUREE AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE »

Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Age et de la Renaissance de l'Université de Reims les 28, 29 et 30 novembre 1984

Ce colloque était le premier organisé par le Centre universitaire rémois. Des participants s'étaient déplacés de plusieurs régions de France et de l'étranger pour y assister. On a généralement apprécié qu'il réunisse médiévistes et seiziémistes, habituellement séparés quand il s'agit de travaux intéressants !

Le thème, fort riche, n'a pas été épuisé par les cinq demi-journées de communications, il s'en faut. Les approches en ont été fort diverses. Si tous les conférenciers, ou presque, rencontraient le temps dans son aspect grammatical, seul J. BATANY en fit le centre de sa réflexion. La fonction littéraire du temps fut plus souvent traitée (par les médiévistes, E. BAUMGARTNER, J. CERQUIGLINI, M.-G. GROSSEL, A.-J. SURDEL et B. GUIDOT, sans parler de plusieurs seiziémistes). D'autres (R. COLLIOT) parlèrent du temps comme cadre d'événements divers. Mais cette répartition est simplificatrice à l'excès et ne se justifie que comme facilité de présentation : les Actes de ces Journées rémoises (à paraître courant 1985 à la Librairie Nizet) rendront plus exactement justice aux mérites et à l'originalité de chacun. On ne sera pas surpris de constater que le temps est partout mais toujours insaisissable. Bien des questions intéressantes n'ont pas ou guère été posées : il reste à interroger des musicologues, des philosophes, des historiens. Espérons qu'un second colloque sur le temps, un peu plus tard, complètera ce qui n'a pas été dit. Peut-être ces travaux de novembre 1984 à Reims serviront-ils de points de départ à de nouvelles recherches et favoriseront-ils de nouveaux contacts ? C'est le souhait le plus cher des organisateurs du colloque.

Les prochaines Journées rémoises auront lieu en janvier 1986 : le 16 sera une journée d'études sur Thibaut de Champagne ; les 17, 18 et 19 seront consacrées à un colloque interdisciplinaire sur le Sonnet à la Renaissance.

Pour tous renseignements, s'adresser à Yvonne Bellenger ou Danielle Quéruel, Faculté des Lettres de Reims, 57, rue Pierre Taittinger, 51100 Reims.

L'ÉCRIT-VOIR

revue d'histoire des arts

publiée par le *Collectif pour l'histoire de l'art et les Publications de la Sorbonne* L'ECRIT-VOIR ouvre ses colonnes aux articles d'étudiants et de chercheurs afin qu'ils puissent communiquer à un plus vaste public le résultat de leurs travaux. Par la publication, des maîtrises et des thèses soutenues chaque année, des informations concernant les bibliothèques spécialisées, des centres de rercherche et des colloques L'ECRIT-VOIR tente de rendre la recherche moins obscure et le droit à la parole.

Reste la lecture de 6 numéros déjà publiés :

N° 5 Approches de l'art actuel.

N° 6 Autour de Jean Laude. Dialogue entre les cultures.

N° 7 A paraître.

M. Guillaume : De scriptione Christi in terra / **E. Jollet :** D'un sujet générique la question de la figure dans les fêtes galantes d'Antoine Watteau / **C. Bernard :** Textiles noirs-américains et Antillais : approche d'un art contemporain / **M. Costantini :** Un moment dans l'histoire du nimbe / **B. Vouilloux :** De l'écrit à l'image. Esquisse d'un programme / **L. Kirby :** La femme et le train dans le cinéma primitif, classique et expérimental (1895-1929) / **B. Gervais :** Le versant de la création. Réflexions sur l'acte créatif de Hegel à Ehrenzweig / **A. Günthert :** Détruire la peinture. Contribution à l'étude d'une logique politique de l'image totalitaire / **M. Lamy :** De l'œil charnel à l'œil spirituel / Trad. **P. Dubus. E. Panofsky :** Nebulae in pariete. Notes sur l'éloge de Dürer par Erasme / Dossier sur l'histoire de l'art en Grande-Bretagne, les entretiens avec **F. Haskell, E. H. Gombrich, L. Nead, A. Potts.**

N° 8 A paraître

Les arts visuels et la mort. Figures du trépas, figure trépassée.

A NOS LECTEURS

Si la revue « MEDIEVALES » vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
PUV Centre de Recherche. Publication « Médiévales »
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS CEDEX 02

☐ Je souscris un abonnement à *deux* numéros de « MEDIEVALES »
(N° 10 - Printemps 1986 - N° 11 - Automne 1986)

- France : 92 Francs (port compris)
- Etranger : 105 Francs (port compris)

☐ Je souscris un abonnement à *quatre* numéros de « MEDIEVALES »
(N° 10 - Printemps 1986 - N° 11 - Automne 1986,
N° 12 - Printemps 1987 - N° 13 - Automne 1987)

- France : 175 Francs (port compris)
- Etranger : 200 Francs (port compris)

☐ Je souhaite recevoir les numéros suivants : ....

(n° 1 à 3 : 30 F ; n° 4 à 6 : 40 F, ensuite 44 F)
(n° 5 épuisé)

Règlement par chèque uniquement à l'ordre de : Régie de Recettes PUV-Paris 8 (MED)

NOM : ....

Prénom : ....

ADRESSE : ....

Code postal : .... VILLE : ....

Date : *Signature :*

Nous demandons aux auteurs de bien vouloir présenter leurs articles en respectant les conventions suivantes :

— Un article ne doit pas dépasser 20 pages dactylographiées, double interligne, de 2 000 signes environ (30 l. de 65 s.). Les notes sont présentées à la suite du texte.

— Les mots et citations latines sont soulignés. Les références d'ouvrages sont indiquées comme suit. Pour les livres : E. MARTIN, *Le Moyen Age*, Paris, 1922. Pour les articles : O. MAROTIN, « Le Bas Moyen Age », dans *Archives du Massif central*, IX, 1915, p. 4-23.

— Les citations longues constituant un paragraphe sont présentées en retrait, en simple interligne.

— L'auteur n'indiquera pas d'espace supplémentaire entre deux paragraphes, sauf s'il souhaite indiquer une division particulière de son texte. Il convient alors de le préciser en marge.

— Il est conseillé de prévoir des intertitres.

— Afin d'obtenir des illustrations satisfaisantes, les photos éventuellement fournies doivent être en noir et blanc et aussi contrastées que possible.

Important : en raison des coûts de fabrication élevés, aucune correction d'auteur ne pourra être acceptée. Nous recommandons donc de veiller à ce que les textes dactylographiés ne présentent aucune imprécision, même de détail.

IMPRIMERIE GRAPHOSPRINT
44, boulevard Félix-Faure
92320 Châtillon-sous-Bagneux

Dépôt légal : 4e trimestre 1985

Rappelons que sont acceptés volontiers tous manuscrits d'articles concernant les sujets susceptibles d'être traités par la revue, quand même les auteurs ne seraient pas, ou pas encore, officiellement médiévistes. Les articles seront tous lus. La revue se réserve le droit de publier ou non.

Sont en préparation un numéro sur les voyages dans l'Orient Byzantin, sous la direction d'E. Patlagean et un numéro spécial sur « Moyen Age et Cinéma ».

Toutes les suggestions et propositions d'articles sont les bienvenues.

LISTE DES LIBRAIRIES DEPOSITAIRES DE MEDIEVALES

ISSN 0751-2708

SOMMAIRE

N° 9 / AUTOMNE 1985

Page

Avant-propos
François JACQUESSON 3

L'histoire entre le Cosmos et le Hasard
entrevue avec Robert DELORT 7

LANGUES

La parole de l'autre
Yvonne REGIS CAZAL 19

Expliquer - Justifier - Grammaire et poétique de la cause en ancien français
Annie DELBEY 35

Le lai de Doon, ou le fonctionnement de la brièveté
Catherine FRIZZA 55

L' « Amor de Lonh » du grammairien
Jean-Charles HUCHET 64

Darès, voyageur du temps ou : Comment revint le roman
François JACQUESSON 80

Procès auriculaire :

Le droit et l'image : sur un cas d'essorillage
Marie-Laure LE BAIL 118

Procès posthume :

Accusé Guido Riccio de Fogliano, défendez-vous !
Chiara FRUGONI et Odile REDON 103

JEUX (jeux)
Patricia MULHOUSE 132

Notes de lectures :
Roland BECHMANN, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Age ;* Jean-Claude BONNE, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques ;* Monique BOURIN, Robert DURAND, *Vivre au village au Moyen Age ;* Chiara FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo* 134

Couverture : Frédérique Devaux.

Prix : 49 F